MORITZ GEIGER

ZUGÄNGE ZUR ÄSTHETIK





DER NEUE GEIST VERLAG / LEIPZIG

ELISABETH GEIGER GEWIDMET

INHALT

VORWORT.

Der Zugang zur Ästhetik liegt letztlich in unserem eigenen ästhetischen Erleben. Keine noch so tiefe Metaphysik, keine noch so geistreiche Gedankenkonstruktion kann das eigene Erleben ersetzen. Wie aber, wenn das ästhetische Erleben verkümmert, verfälscht, mit außerästhetischen Tendenzen durchsetzt ist? Dann wird der Weg durch das eigene Erleben hindurch zum Irrweg werden; der Zugang zur wissenschaftlichen Ästhetik ist verrammelt, die Undiszipliniertheit des ästhetischen Erlebens wird auch der Wissenschaft der Ästhetik zum Verhängnis.

Erst eine Reinigung des Erlebens kann in diesem Fall den Weg zur Wissenschaft wieder frei legen; deshalb muß aller ästhetischen Wissenschaft die Klarheit darüber vorausgehen, worin die Gefährdung der Reinheit ästhetischen Erlebens denn nun eigentlich bestehe. Zwei solcher Abirrungen ästhetischer Erlebnisse sind vor allem heute weit verbreitet: der Sentimentalismus als ein Erbstück romantischer Geistesart und die Verwechslung von Oberflächen- und Tiefenwirkungen der Kunst als Ausdruck eines entseelten Zeitalters. Deshalb setzt diese Sammlung von Aufsätzen bei der Bekämpfung dieser beiden Entgleisungen ein:

Über den Sentimentalismus spricht der Aufsatz: „Vom Dilettantismus im künstlerischen Erleben" (der einige Bemerkungen einer früheren Arbeit „Phänomenologie des ästhetischen Genusses" [Niemeyer 1913] weiter ausbaut); von den Gefahren der Oberflächenwirkungen handelt der Aufsatz: „Oberflächenwirkungen und Tiefenwirkungen der Kunst".

Erst nach der Abwehr außerästhetischer Einstellungen ist der Weg geebnet für die Untersuchung der „psychischen Bedeutung der Kunst". Der Aufsatz, der diese Bedeutung systematisch untersucht, steckt sich einerseits ein engeres, andererseits ein weiteres Ziel als der Titel vielleicht vermuten läßt. Zur psychischen Bedeutung der Kunst gehören in weiterem Sinn auch die außerästhetischen Wirkungen auf die Seele der Menschen – die seelisch entlastende Wirkung, die Wirkung auf die Weltanschauung usw. Von alledem soll nur nebenbei die Rede sein; im Vordergrund steht vielmehr die rein künstlerische Wirkung. Andererseits aber läßt sich die spezifisch künstlerische Wirkung nicht verstehen, ohne daß die Kunst selbst in ihrer objektiven Gestalt vor Augen geführt wird: die Lehre von der seelischen Bedeutung der Kunst setzt eine Kunsttheorie voraus. So sollen denn in diesem Aufsatz in abgekürzter und dogmatischer Form allgemeinste Ergebnisse der Kunsttheorie vorausgenommen werden, deren Rechtfertigung in einem Buche über „Die Bedeutung der Kunst" (das in nicht allzu ferner Zeit erscheinen wird) gegeben werden soll. Diese antizipierende Form des Aufsatzes ist auch der Grund, weshalb die psychologischen Begriffe, die in dem Aufsatz verwandt werden,

„Substanz des Ich, Steigerung der Realität des Ich" usw. keine restlose theoretische Aufklärung erfahren. Die ästhetische Theorie legt hier eine Form wissenschaftlicher Psychologie zugrunde, die es nicht, oder nur in Ansätzen gibt. Auch hier muß derjenige, der letzte Exaktheit verlangt, auf spätere Veröffentlichungen vertröstet werden.

Zu dem heute viel umstrittenen Gegensatz einer psychologischen Ästhetik und einer Ästhetik, die vom ästhetischen Gegenstande ausgeht, nimmt der vierte Aufsatz „Phänomenologische Ästhetik" Stellung: Die Probleme der einzelwissenschaftlichen Ästhetik – das wird in diesem Aufsatz gezeigt – können nur durch eine gegenstandsorientierte Ästhetik gelöst werden. Allein die einzelwissenschaftliche Ästhetik ist nicht allein auf dem Plan. Für wichtige Probleme des ästhetischen Gesamtkomplexes erweist die psychologische Methodik ihre Berechtigung. So ist es denn auch kein Gegensatz zu dieser Parteinahme für die gegenstandsorientierte Ästhetik, daß in den drei ersten Aufsätzen die psychologische Methode in den Vordergrund tritt: Da hier Fragen des Erlebens zur Sprache kamen, so mußten solche Probleme des Psychischen auch mit psychologischen Mitteln behandelt werden. Die Ästhetik ist eine gegenstandsorientierte Wissenschaft – der Zugang zur Ästhetik führt über die Psychologie.

Göttingen, März 1927. Moritz Geiger.

VOM DILETTANTISMUS IM KÜNSTLERISCHEN ERLEBEN.

1.

Der Dilettantismus im künstlerischen Schaffen kann mehr als ein Argument zu seinen Gunsten anführen — dem Dilettantismus im künstlerischen Erleben fehlen alle mildernden Umstände. Der bescheidene Dilettantismus künstlerischen Schaffens ist ungefährlich: Wenn es wirklich nur der „Liebhaber" ist, der seine Liebe zur Kunst und zum künstlerischen Schaffen in anspruchsloser, selbstgenügsamer Form ausdrückt, so wird sein Gestaltungstrieb befriedigt, ohne daß der Allgemeinheit Schaden daraus erwächst. Darüber hinaus: der Dilettantismus in der Ausübung einer Kunst vermag der Erziehung zum Verständnis des wirklich Großen zu dienen. Wer sich selbst in einer Kunst versucht hat, kann in ganz anderer Weise alle Schwierigkeiten der Ausführung ermessen, und deutlicher sehen, worauf es letztlich ankommt, als der, der einer Kunst nur als Aufnehmender gegenübersteht. Nur der Hochmut des „Alles oder Nichts" wird solchen Dilettantismus verachten, dem Goethes abwägende Sachlichkeit das Wort geredet hat.

All solche günstigen Wirkungen fehlen dem Dilettantismus des künstlerischen Erlebens: Er fördert das

echte Erlebnis künstlerischer Werte in gar keiner Weise – im Gegenteil, er ist dem echten künstlerischen Erlebnis abträglich wie die Schmarotzerpflanze dem Wachstum des Wirtes: er eignet sich die Säfte an, die jenem gehören. Er korrumpiert das echte Kunsterlebnis in jedem, der sich ihm hingibt. Über den Erlebenden hinaus erstrecken sich seine üblen Wirkungen: Er nimmt das Werturteil des Erlebenden, das auf unechtem Erleben aufgebaut ist, als allgemeingültig an und läßt nur eine Kunst gelten, die sich an dilettantisches Erleben wendet – und wird so verderblich für die gesamte künstlerische Kultur.

Kultursoziologische Momente verschieben noch die Situation zu ungunsten des Dilettantismus des Erlebens: Es gibt hochgebildete Menschen, die auf keinem Kunstgebiet als Schaffende dilettieren, die sich überall bescheiden Aufnehmende zu sein; und niemand macht ihnen deshalb den Anspruch auf „Bildung“ streitig. Allein es steckt nun einmal in unserer – vielleicht im Absterben begriffenen – Anschauung von dem Wesen eines kulturell Hochstehenden die Forderung, daß er sich aufnahmefähig für Kunst erweise – eine Forderung, der sich nur selten jemand aus Trotz, Weltanschauung oder Banausentum zu entziehen wagt. Man gibt vielleicht zu unmusikalisch zu sein oder keine Augen für Malerei zu besitzen; aber weder Musik, noch Literatur, noch bildende Kunst genießen zu können, das wird kaum jemand, der auf Bildung Anspruch macht, sich selbst, geschweige denn andern, zugestehen. So pflegt der für eine der Künste Unempfängliche sich das Erleben dieser Kunst zu suggerieren, statt sein ehrliches

Nichtkönnen zu bekennen, steigert er sich in einen unehrlichen Dilettantismus des Erlebens. Nicht anders, wie in der religiösen Sphäre, heute, da der kulturelle Zwang zum religiösen Erleben nachgelassen hat, offenbar wird, wie groß die Zahl der letztlich religiös Gleichgültigen ist, denen frühere Zeiten ein dilettierendes religiöses Erleben suggeriert haben.

Die Situation ist hier, beim Dilettantismus des künstlerischen Erlebens um so unerfreulicher, als theoretische Aufklärung nur selten imstande sein wird, den Dilettantismus künstlerischen Erlebens zu beseitigen. Es fehlt dem Dilettanten des Erlebens fast immer die theoretische Reinlichkeit, die ihn dazu befähigt einzusehen, worin denn sein Dilettantismus nun beruht. Und wenn einmal der unerhörte Fall einträte, daß ein solcher Dilettant sich überzeugen ließe, daß er sich auf falschem Geleise befinde – es ist ausgeschlossen, daß die neugewonnene theoretische Einsicht sofort oder auch nur in kurzer Zeit das Erleben in ihrem Sinne umbilden könnte. Man hat oft genug darauf hingewiesen, daß falsch eingelernte mechanische Gewohnheiten – eine schlechte Fingerhaltung beim Klavierspielen, eine schlechte Aussprache einer fremden Sprache – wenn sie erst einmal eingerissen sind, sich nur mit großer Energie und nur in langsamer Umgewöhnung korrigieren lassen; und die experimentelle Psychologie hat ziffernmäßig schlagend gezeigt, wie viel größer die Mühe ist, eine solche Gewohnheit in eine richtige zu verwandeln als eine richtige aus voller Ungeübtheit heraus zu erlernen. Für die Umwandlung falsch strukturierter, dilettantischer Erlebnisse in richtig strukturierte lassen sich zwar keine

Ziffern angeben, aber ahnen läßt es sich, wie viel schwerer noch sich Erlebnisse umwandeln lassen als Gewohnheiten. Die Wiederholung von Erlebnissen schafft nicht bloß eine Gewohnheit des Reagierens mit bestimmten Erlebnissen, sondern das ganze Ich wird im Sinne dieser Erlebnisreaktion umgebaut: Selbst dann, wenn ursprünglich das falsch strukturierte Erleben nicht aus einem angeborenen Hange des Ichs stammt, so verwandelt doch jedes Wiederholen der falschen Erlebnisse das Ich in seinem Sinne – und diese falsche Abstimmung des Ichs führt ihrerseits wieder zur Verstärkung der Tendenz zu falsch strukturierten Erlebnissen.

2.

Wir werden überall dann vom Dilettantismus künstlerischen Erlebens reden dürfen, wenn erstens Kunstwerke Erlebnisse auslösen, die nicht aus den Werten der Kunstwerke stammen, sondern anderen Ursprungs sind – die Erlebnisse also den Werten des Kunstwerks inadäquat sind – und wenn zweitens diese inadäquaten Erlebnisse dennoch für echte künstlerische Erlebnisse gehalten werden. Beide Bedingungen müssen zugleich erfüllt sein, damit vom Dilettantismus künstlerischen Erlebens gesprochen werden kann. Wer nur für oberflächliche Kunstwirkungen Sinn hat und für alle tieferen Kunstwirkungen zugeschlossen ist, der bleibt diesseits alles echten Kunsterlebens, aber er ist kein Dilettant des Erlebens, falls er nicht den Anspruch darauf macht, echte Kunsterlebnisse zu haben. Andererseits kann ebensowenig demjenigen der Vorwurf des Dilettantismus gemacht werden, der bewußt Kunstwerke zu

inadäquaten Erlebnissen benutzt – mögen die Zwecke, die er damit verfolgt, hoch oder niedrig sein. Wenn sich Schiller von seinem Freunde Streicher auf dem Klavier vorspielen ließ, um sich in die richtige Stimmung zum dichterischen Schaffen zu versetzen, so ist das kein Dilettantismus. Aber es ist auch kein Dilettantismus, wenn jemand Boccaccio oder Zola liest, mit der Absicht, sich sexuell aufzuregen, selbst wenn er vor andern künstlerische Erlebnisse zu haben vorgibt. Nur dort, wo der Erlebende gar nicht den Unterschied seiner Erlebnisse von echt ästhetischen bemerkt – nur dort liegt die Berechtigung vor Dilettantismus des Erlebens zu statuieren.

Die Formen des dilettantischen Erlebens der Kunst sind mannigfacher Art: Die mimicry künstlerischen Erlebens überdeckt Erlebnisse ganz verschiedener Herkunft. Letztlich beruhen sie alle darauf, daß sie sich gegen das Grundprinzip ästhetischen Erlebens versündigen – gegen jenes Grundprinzip, das lautet: Nur jenes Erleben ist ästhetisch, das den Werten des Kunstwerkes oder des ästhetischen Gegenstandes seinen Ursprung verdankt. Deshalb wird jedes Erleben dilettantisch sein, das aus anderen Quellen stammt und sich dennoch als ästhetisches Erleben ausgibt.

3.

Gegen eine besonders häufig vorkommende Form des Dilettantismus ästhetischen Erlebens hat sich der Spott der Kunstverständigen schon seit langem ausgiebig gewandt: Menschen, denen die spezifisch künstlerische

Haltung nicht in Fleisch und Blut übergegangen ist, pflegen den ästhetischen Gegenstand in seinen Werten zu verfehlen, indem sie sich auf eine falsche Seite des ästhetischen Gegenstands einstellen. Hier pflegt also nicht etwa autochthon ein falscher Erlebnisakt zu entstehen, vielmehr ist die Reaktion mit falsch strukturierten Erlebnissen erst eine Folgeerscheinung. Wenn der Aufnehmende schon in der Aufnahme an dem Werte des Gegenstandes vorbeigeht, so werden richtige Erlebnisreaktionen von vornherein unmöglich gemacht.

Am häufigsten wird der ästhetische Gegenstand dadurch verfehlt, daß die Erlebnisse sich auf die Stofflichkeit des Kunstwerkes statt auf künstlerische Form gründen. Diese Verwechslung liegt nahe bei den imitativen Künsten. Der Patriot begeistert sich für Dramen und Novellen aus der vaterländischen Geschichte, für Schlachtenbilder und Darstellungen von Siegesszenen, der religiöse Mensch für religiöse Bilder und Romane; der Arbeiter wird gepackt von Schilderungen, die die Not des vierten Standes schildern, weil diese Not verwandte Seiten in ihm erklingen läßt. Ethisch veranlagte Menschen genießen moralische Schilderungen, für idealistisch veranlagte Menschen ist der Idealismus der stofflichen Behandlung schon zu einem pseudoästhetischen Genuß ausreichend. Wo der Held oder die Heldin des Romans vor Edelmut triefen, da können sie der Teilnahme naiver Seelen versichert sein. Hier wird überall die ethische, religiöse, patriotische Erhebung, die durch den Stoff ausgelöst wird, für künstlerische Erhebung genommen, die rein stoffliche Begeisterung für künstlerische Begeisterung. Die außerästhetischen

Gefühle können sich um so reiner auswirken, je weniger die künstlerische Gestaltung die „Gesinnungstüchtigkeit“ eindämmt. Verbindet sich das Pathos des Stoffes gar noch mit dem Pathos der Gestaltung, so können von künstlerischer Einstellung unbeschwerte Massen kaum widerstehen.

Es ist das wichtigste Erfordernis künstlerischer Einstellung, sich von dieser Induktion stofflicher Gefühle zu befreien, die nur durch den rohen Gehalt des Inhaltes wirken: der Liberale, dem die Freiheitsfanfaren das künstlerische Gemüt verwirren, der Patriot, dem die patriotischen Phrasen zu pseudoästhetischem Erlebnis ausreichen, machen sich nicht klar, daß sie prinzipiell künstlerisch auf derselben Stufe stehen wie jene Hinterweltler in den Prärien Amerikas, von denen die Sage erzählt, daß sie auf den Darsteller des Bösewichtes schießen. In beiden Fällen wird Stoffliches in seiner Realität hingenommen, anstatt als Material künstlerischer Gestaltung. Hier das Stoffliche des Geschehens, dort das Stoffliche der Gesinnung und Gefühle.

Komplizierter liegt die Wirkung des Stoffes beim Hauptthema aller Poesie, bei der Liebe. Auch hier wirkt natürlich das Stoffliche zunächst durch Induktion; die im Gedicht, im Roman dargestellten Gefühle der Liebe, die erotische Spannung, die sexuelle Atmosphäre werden rein als solche genossen. Allein häufiger ist hier eine andere Form stofferzeugten Dilettantismus des Erlebens: Der Dilettantismus der stofflichen Einfühlung: Der Aufnehmende versetzt sich in den erotischen Helden und nimmt die erotischen Erlebnisse vorweg, die ihm im Leben versagt sind. „Jeder Jüngling wünschte so

zu lieben, jedes Mädchen so geliebt zu sein“ gilt nicht nur für den Werther, sondern auch für jene Hintertreppenromane, die das Nähmädchen mit glühenden Wangen verschlingt, weil es für die kurze Zeit des Lesens sich in das edle Mädchen verwandelt, das allen Hindernissen zum Trotz von dem reichen Grafen zum Altar geführt wird: Die Identifizierung des Aufnehmenden mit dem Helden des Dramas, des Romans, der Novelle wirkt hier gefühlserregend, verdrängte – oder nicht einmal verdrängte – Wünsche leben sich aus; der Stoff wirkt nicht bloß induzierend, wie etwa bei der patriotischen Begeisterung, sondern zur Einfühlung anregend.

4.

Nur in den imitativen Künsten finden sich jene Arten der Verfehlungen des Gegenstandes, die die Schranken verkennen, die Real-Stoffliches vom Dargestellt-Stofflichen trennen: Nur in der Literatur, in der Malerei und Plastik enthält der Stoff eine dem Leben nachgeahmte Realität. Es ist schwer in der Architektur, in der Ornamentik den Gegenstand ernstlich zu verfehlen. Unter den nichtimitativen Künsten kennt nur die Musik ihre eigene Art des Verfehlens des Gegenstandes, die unter Laien sehr häufig, unter Künstlern kaum jemals vorkommt. Halbmusikalische Laien pflegen sich durch Musik zu Bildern, Träumereien, Geschichten anregen zu lassen; sie genießen diese Bilder, diese Träumereien und Geschichten, sie genießen nicht das Kunstwerk. Ganze Romane erleben sie, während sich das Orchester mit der kunstgerechten Aufführung einer Beethovenschen Symphonie plagt – ganze Szenen spielen sich vor ihren

Augen ab. „Bei fröhlichen und entzückenden vollstimmigen Symphonien, die er vorzüglich liebte, kam es ihm gar oftmals vor, als sehe er ein munteres Chor von Jünglingen und Mädchen auf einer heiteren Wiese tanzen, wie sie vor- und rückwärts hüpften und wie einzelne Paare in Pantomimen zueinander sprachen und sich dann wieder unter den frohen Haufen mischten." (Aus dem merkwürdigen musikalischen Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger, von Wackenroder.) Es ist ein beliebter Streit unter Laien, welche unter den vielen Geschichten, die man sich beim Anhören eines Musikstückes vorstellen kann, die „richtigere" sei – ein bezeichnender Ausdruck der Verkennung dessen, worauf es beim Musikhören ankommt: Auf das Musikstück selbst und nicht auf irgendwelche damit verknüpften Assoziationen. Populäre Musikführer haben hier durch ihre Interpretationen viel gesündigt, indem sie jede Phase eines Musikstückes mit Ausdeutungen begleiten.[1]

Diese Erweiterung des ästhetischen Gegenstandes durch umspielende Vorstellungen ist freilich nicht auf die Musik beschränkt, wenn sie auch das vornehmste Gebiet dieser Art der Verfehlung des Gegenstandes darstellt. Auch die bildende Kunst nimmt daran teil. Wie Max Klinger mit Recht sagt: „Ich bin überzeugt, daß

[1] Es ist hier nur von absoluter Musik die Rede; dort, wo die Verbindung der Musik mit anderen Künsten im Werke selbst angelegt ist, liegt der Tatbestand weit komplizierter: Beim Lied, der dramatischen Musik, der Programmusik, bei jener halben Programmusik, die durch den Titel einen gewissen Inhalt des Musikstückes bezeichnet (Der Bach, Le jardin dans la pluie usw.). Zu untersuchen, was hier vorliegt, gehört in die Erforschung der Künste selbst, nicht mehr in die Besprechung ihres Mißbrauches.

alle jene unvermeidlichen hübschen Mädchenköpfe — Ada — Hermine — Lydia — der illustrierten Blätter vollständig verschwinden würden, wenn Eigennamen nicht mehr darunter gesetzt werden dürften. Ich habe beobachtet, daß ein solches, in einem Blatt nur „Studie“ genanntes Gesicht einen Kunstfreund ganz kalt ließ, aber als „Kläre“ in einem andern ihm volles Interesse abgewann. Der Mangel einer regelrechten Vorstellung hinderte den Wohlerzogenen jedenfalls am Abwickeln der selbstgesponnenen kleinen Novelle, die sich jedem Blatt anzuschließen pflegt.“ (Malerei u. Zeichnung S. 24.)

Es geht nicht an sich für diese Form der Verfehlung des ästhetischen Gegenstandes in der Musik auf Äußerungen der Komponisten zu berufen. Als Beethoven um die Bedeutung seiner D-Moll- und F-Moll-Sonaten befragt wurde, hat er geantwortet: „Lesen Sie nur Shakespeares Sturm!“ Aber es wäre töricht zu glauben, daß nun jemand, der Shakespeares „Sturm“ nicht gelesen hat, nicht vollstes Verständnis für diese Sonaten gewinnen könnte. Oder soll es wirklich notwendig sein, beim Anhören der „Eroica“ an den Aufstieg Bonapartes zu denken, weil die wechselnden inneren Beziehungen Beethovens zu Bonaparte für die Entstehung der „Eroica“ wesentlich waren? Selbst dort, wo nach den Aussagen der Komponisten selbst ihnen bestimmte Bilder beim Komponieren vorschwebten, sind sie für den Wert des Kunstwerks und seine richtige Aufnahme belanglos. Der visuell veranlagte Künstler mag, während er komponierte, Landschaften und Nachtszenen, kämpfende Menschen oder lächelnde Gesichter vor sich gesehen haben — das ist alles psychologisch sehr interessant, aber ästhetisch gleichgültig.

Oder soll man gar annehmen, daß nur die das Kunstwerk richtig genießen, die genau dieselben Bilder in sich reproduzieren, die dem Komponisten vorschwebten, während er das Kunstwerk schuf (wie man in Konsequenz einer oft mißverstandenen Theorie, daß das Erleben des Kunstwerks ein „Nachschaffen" sei, behaupten könnte)?

Freilich darf diese Abwehr der visuellen Bilder nicht übers Ziel schießen. Es gibt Menschen, in denen solche visuelle Bilder beim Anhören von Musik ganz von selbst auftauchen – auch bei voller Einstellung auf das Musikwerk (so wie bei anderen den Tönen ganz bestimmte Farbeindrücke zugeordnet sind – die vielbesprochene audition colorée). Sie sind in solchen Fällen bloße Begleiterscheinungen, wie die Bilder, die bei Visuellen auch das abstrakteste Nachdenken begleiten. Der Versuch, sie zu unterdrücken, würde das Gegenteil dessen erreichen, was beabsichtigt ist: Er würde von intensivem Aufnehmen der Musik ablenken. Wenn sie bloße harmlose Begleiterscheinung sind, so sind solche visuelle Bilder nicht zu verwerfen. Entscheidend ist einzig, ob man diesen visuellen und gedanklichen Phantasien Einfluß auf das künstlerische Erleben zugesteht oder nicht. Ob man sie als bloße periphere Beigaben gewähren läßt oder ob man sich diesen umspielenden Gedanken oder Vorstellungen hingibt – sie genießt, anstatt das Erleben durch das Musikstück selbst bestimmen zu lassen. Wenn man diese umspielenden Assoziationen genießt, dann verfehlt man den ästhetischen Gegenstand ebensosehr, als wenn man die Stofflichkeit des Kunstwerkes entscheidend sein läßt für das ästhetische Erleben.

Dennoch ist der Dilettantismus, der auf dem Verfehlen des ästhetischen Gegenstandes beruht, relativ harmloser Art. In seinen ausgeprägten Formen geben sich nur kunstfremde oder doch kunstungeschulte Menschen seinen Verlockungen hin; wenn auch nicht alle frei sind, die ihrer Ketten spotten, so ist doch heute bei dem besten Typus der Kunsterzogenen die Gefahr der Verfehlung des ästhetischen Gegenstandes in Deutschland nicht mehr ganz so groß wie noch vor fünfzig Jahren. Es ist nur ein Dilettantismus des Erlebens niederer Stufe, der den Schlingen der Verfehlung des ästhetischen Gegenstandes anheimfällt – ein Dilettieren im Dilettantismus. Der Dilettantismus der scheinbar Kunsterzogenen ist von gefährlicherer, unausrottbarer, psychisch komplizierterer Art – um so gefährlicher weil der Gegenstand selbst nicht verfehlt wird, sondern man ihn vielmehr auf Grund einer künstlerisch unberechtigten Einstellung zur Erzeugung unecht strukturierter Erlebnisse verwendet: Es ist der Dilettantismus der Innenkonzentration.

5.

Die Psychologie pflegt bei der Analyse von Gefühlen die Tatsache zu übersehen, daß Gefühle in den seltensten Fällen schlicht vorhandene psychische Vorkommnisse sind, sondern daß das Ich zu den Vorkommnissen, den Gefühlen, während sie vorhanden sind, Stellung nimmt: So gibt es Menschen, die sich ihrer Trauer hingeben, und es gibt Menschen, die sich gegen sie auflehnen, die sich gegen sie stemmen. In beiden Fällen ist die Trauer als psychisches Vorkommnis nicht bloß

schlicht aktualisiert, sondern das Ich stellt sich innerlich zu ihr. Oder: man kann sich in den Genuß jeglicher Art hineinwerfen, darin untertauchen bis zur Selbstvergessenheit, und man kann sich innerlich über ihn stellen, ihn vom Zentrum seines Ichs fernhalten. So besagt es noch gar nichts, wenn eine Ethik den Genuß zum Mittelpunkt ihrer Forderungen macht – sie wird verschieden ausfallen müssen, je nach dem, welche Stellung des Ich im Genuß zum Genuß, sie vorschreibt. Es liegt hier eines von den vielen Momenten, wo der moderne Eudämonismus an Schärfe hinter dem antiken zurückbleibt, wenn er diese Stellung des Ich im Genuß übersieht. Der antike Hedonist Aristipp von Kyrene hat das besondere Problem, das hier liegt, als zentrales Problem erkannt. Für ihn muß der Genießende im Genuß über seinem Genuß stehen. Ἔχω οὐκ ἔχομαι war das Prinzip seiner Ethik. Ihm, dem Sokratesschüler, war es darum zu tun, trotz aller Hingabe an den Genuß die innere Freiheit zu wahren. So wurde ihm ethisch ebenso wichtig wie die Tatsache des Genusses selbst, die Haltung, die das Ich im Genießen zum Genuß einnimmt.

Solch wechselnde Haltung des Ich zu den eigenen Gefühlen darf nicht etwa als Reflexion auf das Gefühl, als nachträgliche Stellungnahme zu dem Gefühl, die das Gefühl zum Objekt macht, aufgefaßt werden; (deshalb ist auch der Ausdruck Stellungnahme zu dem Gefühl viel zu hart und trennt das Gefühl und die innere Haltung zu dem Gefühl viel zu sehr; allein die Sprache ist nicht imstande sich dem wahren Sachverhalt anzuschmiegen). Vielmehr vollzieht sich diese

Stellungnahme während des Erlebens, während die Gefühle in voller Aktivität sich auswirken; indem man im Gefühl lebt, nimmt man eine innere Haltung zu dem Gefühl ein, identifiziert sich z. B. mit ihm.

Es existieren mannigfache andere Haltungen gegenüber dem eigenen Erleben, nicht nur die des angeführten Darüber- und Darinstehens. Für ästhetisches Erleben ist besonders ein Gegensatzpaar solcher Haltungen von entscheidender Wichtigkeit, der Gegensatz von Innen- und Außenkonzentration.

Die Sentimentalität ist das typischste Beispiel eines Erlebens in Innenkonzentration. Man wandelt sentimental angehaucht durch eine friedliche Abendlandschaft und läßt sich von ihrem Zauber ergreifen. Man genießt die Ferne, die leuchtend duftige Atmosphäre, die deutlichen und doch zugleich verschleierten Farben. Allein all diese Bestimmtheiten der Landschaft kommen nicht in Einzelheiten zum Bewußtsein. Es liegt dem Gefühl gar nichts an der Landschaft um ihrer selbst willen. Man „sieht sie", aber man „schaut nicht innerlich auf sie hin", – so wenig, daß man kaum das Dorf und die Bläue der Berge in der Ferne bemerkt. Man ist nicht konzentriert auf die Landschaft, sondern man lebt in den Gefühlen, die die Landschaft anregt. Die Landschaft selbst steht außerhalb der eigentlichen seelischen Einstellung, die den Gefühlen zugewandt ist. Die Gefühle genießen wir, nicht die Landschaft. Die Landschaft ist nur dazu da Gefühle zu erzeugen, Gefühle anzuregen. Sie selbst hat nicht den seelischen Nachdruck, sondern einzig die Gefühle haben ihn – man lebt in Innenkonzentration auf das Gefühl.

Die Landschaft läßt sich noch in völlig anderer Weise erleben, indem man nicht auf die Gefühle, sondern auf die Landschaft eingestellt ist. Die Richtung der Konzentration geht in diesem Falle auf die Landschaft. Mit wachen Augen blickt man auf sie hin, betrachtet sie in ihren Einzelheiten, erfaßt die Äcker, die Häuser, die Waldparzellen. Die Landschaft steht nicht außerhalb der Einstellung – sie ist im Mittelpunkt des Interesses – man öffnet sich für ihre Einstrahlungen. Sie erregen das Gefühl, ohne daß damit die nach außen gerichtete Einstellung verändert wird: man lebt in Außenkonzentration.

Sind Innenkonzentration und Außenkonzentration als ästhetische Haltungen gleichberechtigt? Es ist kein Zweifel, daß nur die Außenkonzentration die spezifisch ästhetische Haltung ist; nur in ihr wird das Kunstwerk in seinen Werten, in seinen wesentlichen Struktureigentümlichkeiten erfaßt; für die Innenkonzentration hingegen ist das Kunstwerk in seiner spezifischen Gestaltung gleichgültig; es dient nur als Genußanreger, als Mittel Gefühle aller Art, als Mittel Begeisterung, Erhebung, Rausch, Gefühlsinnigkeit, Ergriffenheit, Rührung zu erzeugen. Wie echte Innenkonzentration wirkt, das mag eine Anekdote illustrieren: Man erzählt, daß der berühmte Schauspieler Garrick einst eine Wette abgeschlossen habe, daß es ihm gelingen werde durch die Rezitation des Alphabets die Zuhörer im Theater mitzureißen, ohne daß sie bemerken würden, was eigentlich rezitiert worden sei. Garrick gewann seine Wette: die vibrierende Stimme allein rührte die Zuschauer zu Tränen, erzeugte in ihnen Gefühle, in

die sie sich sentimental hineinknieten. Gerade das ist typische Innenkonzentration.

Wenn Kunst wirklich keine andere Funktion hätte als Mittel zur Gefühlserregung zu sein, dann stünde sie in einer Reihe mit anderen Rauschmitteln – mit dem Genuß am Wein, mit dem Genuß am Haschisch. Es bliebe nichts Spezifisches, das erlaubte, das Ästhetische auf eine andere Stufe zu stellen als sie. Aller Nachdruck läge auf dem Gefühl, das erzeugt wird, ohne allzu viel Rücksicht darauf, wie der Gegenstand aussieht, der es erzeugt. Jedes Mittel wäre recht, wenn es nur genügend intensive Gefühle hervorruft. Es machte keinen wesentlichen Unterschied, ob sich jemand von dem geläuterten Pathos von Goethes Zueignung zum „Faust" oder von Körnerschen Dithyramben begeistern ließe. Das Alphabet von Garrickre zitiert, regt vielleicht ähnliche Gefühle an, wie die Klage der Konstanze um ihren Sohn im „König Johann" von Shakespeare. Auf die Gefühle käme es an, das Objekt, das sie erzeugte, wäre Nebensache.

Wäre die Innenkonzentration die wesentliche ästhetische Einstellung – man täte unrecht sich in der Kunstwissenschaft so viel mit den Einzelheiten des Kunstwerkes zu beschäftigen, die kleinen Unterschiede thematischer Behandlung in allen Künsten so wichtig zu nehmen. Für die Innenkonzentration ist es irrelevant, ob der Arm des segnenden Christus auf einem Gemälde etwas mehr oder weniger gehoben ist, ob die Worte eines Gedichtes mehr oder minder treffend sind – die Innenkonzentration ist zu „großzügig", solche Einzelheiten für die Gefühlsdifferenzierung ausschlaggebend sein zu lassen.

Erst in der Außenkonzentration kommt das Kunstwerk als Kunstwerk zu seinem Recht: Wer in Außenkonzentration Kunst erlebt, für den wird jede Einzelheit des Kunstwerkes wichtig: eine verzeichnete Hand stört den Gesamteindruck, ebenso wie ein nicht in richtiger Art gebrauchter Vokal im Vers, ein mißglückter thematischer Übergang im Musikstück. *Nur in Außenkonzentration* gibt es überhaupt Sinn, von einem *adäquaten* ästhetischen Erleben zu reden, einem Erleben, das den Werten des Kunstwerkes gerecht wird.

6.

In der Innenkonzentration hat der Dilettantismus ästhetischen Erlebens seine stärkste Stütze. Für die große Menge der Kunstbegeisterten ist die Kunst *in der Tat* nichts anderes als ein Rauschmittel wie der Alkohol, ein Erregungsmittel wie das Spiel. Nur daß man sich dem „Rausch- und Erregungsmittel" Kunst um so beruhigter hingeben kann, weil die traditionelle Kulturanschauung die Beschäftigung mit der Kunst als eine besonders edle Betätigung des menschlichen Geistes ansieht. Kann man daraus nicht ableiten, daß sie Kunst als Rausch- und Erregungsmittel vor allen anderen Rausch- und Erregungsmitteln privilegiert? Keineswegs. Die traditionelle Kulturanschauung hebt vielmehr die Kunst heraus aus den Betätigungen des gemeinen Lebens, eben weil sie *nicht* ein bloßes Rausch- und Erregungsmittel in ihr sieht, sondern weil in Außenkonzentration die Werte des Kunstwerkes in uns eindringen und Beglückungen schaffen, prinzipiell verschieden von allen banalen Rausch- und Erregungs-

wirkungen (s. den Aufsatz: Oberflächen- und Tiefenwirkung in der Kunst).

In keiner Kunst feiert der Dilettantismus innenkonzentrierten Erlebens solche Orgien wie in der Musik. Häufiger noch als der Ersatz des künstlerischen Gegenstandes durch umspielende Phantasien – und oft verbunden mit ihnen – ist die innenkonzentrierte Einstellung. Was anderes sucht ein großer Prozentsatz der Laien in der Musik als die künstlerische Zuchtlosigkeit der Innenkonzentration, was ist ihnen eine Symphonie anders als ein Mittel, ihre eigenen Gefühle zu genießen. Ihre verschwimmenden Augen, ihr ekstatisch-vager Blick verrät sie. Musik ist ihnen eine Form der Hingabe, ein Opiat. Das Kunstwerk selbst, sein Aufbau, seine thematische Wandlung, das Gefüge der Harmonien bedeutet ihnen nichts. Sie wollen sich tragen lassen von einem Gewoge von Tönen, wollen sich in eine Stimmung versetzen lassen, in der sich träumen läßt. „Das Gefühlsschwelgen ist meist Sache jener Hörer, welche für die künstlerische Auffassung des Musikalisch-Schönen keine Ausbildung besitzen. Der Laie ‚fühlt‘ bei Musik am meisten, der gebildete Künstler am wenigsten“, sagt Hanslick,[1] der wie kein anderer den Kampf gegen das „Gefühl“ in der Musik aufgenommen hat.

---

[1] Hanslick hat freilich das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Solange er unter „Fühlen“ das Sichberauschen in Innenkonzentration verstand, war er im Recht mit seiner Opposition gegen das „Fühlen“ in der Kunst. Allein er bestritt überhaupt, daß das Erleben der Kunst ein fühlendes Erfassen sei; er bestritt ferner, daß die Musik Gefühlsinhalt habe. In beiden Punkten schoß seine Opposition gegen den Sentimentalismus übers Ziel.

Es war kein Zufall, daß er gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seine Philippika gegen die Herrschaft des Gefühls in der Musik losließ. Die Musik war in Wagner wieder einmal an einem der extremen Punkte angelangt, zwischen denen sich ihre Entwicklung stets bewegt hat. Die Musik ist bald die Kunst der reinen Sachlichkeit – eine objektive Kunst, in der das Gefühl völlig zurücktritt hinter dem fast intellektuellen Verständnis des Aufbaues; sie ist zu anderen Zeiten eine Kunst des Subjektivismus, der Gefühlswiedergabe, der gefühlsgesättigten Tonwelt. Seit der Kontrapunktik der Renaissance hat sich die Musik stetig vom Objektivismus zum Subjektivismus hin entwickelt: In Wagners Kunst hat solcher Subjektivismus den Höhepunkt erreicht – der Tristan ist das letzte Wort der subjektiven Musik, die einem echten Jünger Bachs als schamlos erscheinen mußte.

Dieser Gegensatz von objektiver und subjektiver Musik hat jedoch nichts mit dem Gegensatz von Innenkonzentration und Außenkonzentration zu tun. Außenkonzentration ist die adäquate Einstellung jeder Kunst gegenüber – sei sie nun naiv oder sentimentalisch, klassisch oder romantisch, apollinisch oder dionysisch:[1] Die Lyrik verlangt nicht weniger

[1] Es ist freilich zu bemerken, daß Nietzsche selbst mehr als einmal zur Charakterisierung des Dionysischen Ausdrücke wählt, die nur von der Innenkonzentration her verständlich sind. Doch stand für Nietzsche das Kunstschaffen, nicht das Kunsterleben im Vordergrund und beim Kunstschaffen verwischt sich der Gegensatz der beiden Einstellungen in seiner Wertbedeutung. Der schaffende Künstler mag innenkonzentriert aus dem Gefühlsrausch

Außenkonzentration als die Plastik, die Tragödie nicht weniger als das Mäanderband. So sind auch innerhalb der einzelnen Kunstgattungen die Richtungsunterschiede unwesentlich für unser Problem. Sowohl der subjektiven als der objektiven Musik gegenüber ist die Außenkonzentration die gegebene Einstellung: Innenkonzentration gegenüber der Kunst ist in jedem Falle Dilettantismus. Daher verlangen die Tongefüge von „Tristan und Isolde“ ebenso in Außenkonzentration aufgenommen zu werden, wie die strengste Fuge. Aber die Außenkonzentration ist im „Tristan“ so voll gefühlsgesättigten Erleben, daß für den dilettantisch Erlebenden der Umschlag in die Innenkonzentration weit näher liegt als bei irgendwelcher früheren Musik. So ist denn gerade die Wagnersche Musik besonders dazu angetan, als Gefühlsstimulus mißbraucht zu werden. Der Innenkonzentrierte, der sich bei einer Palästrina-Messe langweilt, wird voll Freude sich an Wagnerscher Musik berauschen. Es ist kein Zufall, daß so viel sonst Unmusikalische sich für Wagner begeistern: zu ihm können sie einen Weg des Genusses finden wie niemals zu Bach – daß es nicht der Weg der Kunst ist, dem sie folgen, entgeht ihnen.

Wie in der Musik die Entwicklung der letzten Jahrhunderte in immer stärkerem Maße Kunstrichtungen hervorgebracht hat, bei der die Gefahr der innenkonzentrierten Aufnahme nahe liegt, so in jeg-

---

heraus schaffen – manches vollendete lyrische Gedicht ist so entstanden – oder außenkonzentriert in innerer Fernstellung. Beim Kunstschaffen entscheidet der Erfolg, das fertige Kunstwerk, nicht die Einstellung, in der es geschaffen ist.

licher Kunst. Für den Rationalismus, die Aufklärung bestand die Gefahr der Innenkonzentration nicht, ihnen lag der Fehler des Intellektualismus näher als der des Sentimentalismus. Erst die Rousseausche Schwärmerei hat eine unendliche Zahl empfindsamer Herzen, wie im Leben zur Sentimentalität, so in der Kunst zum innenkonzentrierten Genießen bekehrt, und die Romantik hat die Vorherrschaft der Innenkonzentration bekräftigt. Nicht als ob alles romantische Genießen innenkonzentriertes Genießen wäre; in der vielgestaltigen Romantik werden ganz verschiedene Fassungen des ästhetischen Erlebnisses sichtbar. Aber es liegen doch in den Grundtendenzen der Romantik Züge genug, die auf die Innenkonzentration hindrängen, – zum ersten Male taucht in der Neuzeit hier eine ästhetische Theorie auf, die die Innenkonzentration philosophisch rechtfertigt. Vor allem sind es drei solcher Momente, an die die Begründung der Innenkonzentration in der Gedankenwelt der Romantik anknüpfen konnte.

Einmal: die Romantik betonte immer wieder die Einheit von Kunst, Religion und Philosophie, ebenso wie die Einheit aller Künste; immer wieder verlangte sie, daß sie alle nicht in ihrem Eigenwert, in ihrer Sachhaltigkeit, in ihrer Abgrenzung genommen werden dürften, sondern daß in jedem Werk alles zugleich sei: Kunst und Religion und Philosophie und Wissenschaft. Das Gemeinsame dieser an sich getrennten Sphären, das Einigende kann jedoch nur im Subjekt gefunden werden, das alle Seelenrichtungen in noch undifferenziertem Gefühl ungeklärt in sich trägt.

Ferner: wie die Welt selbst für die Romantik nur vom Subjekt aus zu verstehen ist, als eine Schöpfung des Subjekts, als ein Spiel des Subjekts, so darf auch das Kunstwerk nicht in Gegenüberstellung zum Subjekt, als losgelöst vom Subjekt betrachtet werden: Alle Kunst ist ein Spiel mit dem Stoffe, ein subjektives Hin- und Herwenden des Gegenstandes. Aus diesem Subjektivismus ließen sich ästhetisch die mannigfachsten Folgerungen ziehen, mannigfache ästhetische Theorien entwickeln: und die Romantik hat auch diesen Subjektivismus nach verschiedensten Richtungen hin ausgebaut. Je stärker man jedoch das Subjektive im Prozeß der Kunstschöpfung betonte, desto näher lag es auch im Subjektivsten des Subjektiven, im Gefühl, im Fühlen des Gefühls, im Selbstgenuß des eigenen Gefühls das Wesentliche des Kunsterlebnisses zu sehen.

Und endlich: Musik ist die eigentlich romantische Kunst; Musik nicht als die strenge Kunst des thematischen und kontrapunktischen Aufbaus, sondern als die Kunst geheimnisvoller Gefühle, der Beziehungen auf das Unendliche, der symbolischen Weltbedeutung. In alledem lag ein Hinweis auf die Innenkonzentration. Nach Wackenroder lernen wir durch die Musik das „Gefühl fühlen“, ist die Musik ein geistiger Wein, der berauscht – was ist das anders als der Ausdruck der Innenkonzentration. Oder, wenn Novalis Erzählungen forderte: „Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziationen, wie Träume, Gedichte bloß wohlklingend und voll schöner Worte – wie bunte Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen“, so ist die nächste Absicht gewiß hier nur die Auflösung

der Sprache in Musikalität, das Herauslösen ihres musikalischen Gehaltes, aber in der Wirkung mußte eine solche Forderung auf eine Bevorzugung der Innenkonzentration vor der Außenkonzentration hinauslaufen. Viele romantische Gedichte sind daher auch im Eigenwert des Einzelnen gering; sie haben einzig Bedeutung als Stimmungserreger.

So drängen die verschiedenartigsten Tendenzen auf die Innenkonzentration; das in sich geschlossene Gefühl wird von den verschiedensten Seiten her zum Zentrum des ästhetischen Erlebens gestempelt, hinter dem der Gegenstand in seiner Eigenbedeutung verschwindet: Gefühl als die undifferenzierte Einheit in sich tragend, als das Subjektivste, als das Verschwommene, als das Symbolische: an all diese Bedeutungen konnte die Romantik in Begründung der Innenkonzentration anknüpfen. Damit aber ist für die Romantik die Innenkonzentration keine ursprünglich ästhetische Haltung, sondern weit mehr der Ausdruck weltanschaulicher Einstellung, in der sich die mannigfachsten Tendenzen kreuzen. Vom rein Ästhetischen aus gesehen wird sie dadurch um nichts gerechtfertigter, aber sie wird menschlich weniger unfruchtbar, weil sie in der Romantik aus einer durchdachten und umfassenden Lebenshaltung herauswächst. Gerade deshalb konnte es sich ereignen, daß der einzelne Romantiker, wenn er nicht aus seiner Weltanschauung heraus theoretisierte, sondern seinem ursprünglicheren und unbestocheneren Kunstgefühl folgte und es in Worten beschrieb, zu einer Verurteilung der Innenkonzentration kam, und die gefestigtste und reifste Außenkonzentration als die

eigentlich ästhetische Haltung schilderte. Derselbe Wackenroder, der – bereits zweimal – für die Verfehlung des ästhetischen Gegenstandes wie für die Innenkonzentration angeführt wurde – gibt in einem Brief, in dem er sein eigenes Erleben beschreibt, eine merkwürdig richtige Schilderung des außenkonzentrierten Erlebens als des eigentlich künstlerischen Erlebens: „Wenn ich in ein Konzert gehe, find' ich, daß ich immer auf zweierlei Art die Musik genieße. Nur die eine Art des Genusses ist die wahre: sie besteht in der aufmerksamen Beobachtung der Töne und ihrer Fortschreitung; in der völligen Hingebung der Seele in diesen fortreißenden Strom von Empfindungen, in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken. Dieses geizige Einschlürfen der Töne ist mit einer gewissen Anstrengung verbunden, die man nicht allzulange aushält. Eben daher glaube ich behaupten zu können, daß man höchstens eine Stunde lang Musik mit Teilnehmung zu empfinden vermöge, und daß daher Konzerte und Opern und Operetten das Maß der Natur überschreiten. Die andere Art, wie Musik mich ergötzt, ist gar kein wahrer Genuß derselben, kein passives Aufnehmen des Eindruckes der Töne, sondern eine gewisse Tätigkeit des Geistes, die durch die Musik angeregt und erhalten wird. Dann höre ich nicht mehr die Empfindung, die in dem Stücke herrscht, sondern meine Gedanken und Phantasien werden gleichsam auf den Wellen des Gesanges entführt und verlieren sich oft in entfernte Schlupfwinkel." (Aus einem Briefe an Ludwig Tieck.)

7.

Die Einheitlichkeit der künstlerischen – oder besser gesagt unkünstlerischen – Haltung der Innenkonzentration darf die Verschiedenheit ihres psychologischen Ursprungs nicht übersehen lassen:

Bei der Romantik lag die Innenkonzentration noch versteckt, eingebettet in Theorie, überschattet vom weltanschaulichen Hintergrund und eben deshalb als Ausdruck einer gesamten Welthaltung gebrochener, von tieferer Bedeutung, und daher nicht bloßer Dilettantismus. Der nachromantischen Zeit ging diese Welthaltung verloren. Was die nachromantische Zeit „romantisch" nannte, war ein Spiel mit einer Welt, in die man sich flüchtete, weil es nicht die eigene war. Nichts blieb von der Romantik als die leere Schale: die Mondscheinschwärmerei, die Maskierung ins Mittelalter, das Geklingel von Versen, die Weltferne des stofflichen Gehaltes der Romane und Novellen. Was sich in den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts als Romantik gab, war eine Karikatur ihres eigentlichen Wesens: Aus dem Symbolischen wurde das Verblasene, aus dem Gefühl für das Einssein des Individuums mit der Welt die Verwischung des Individuellen, aus der Sehnsucht die Sehnsüchtelei – mit einem Wort: aus der Romantik der Romantismus. Jetzt erst entfaltet sich die Innenkonzentration, die in der Romantik nur mitschwang, nur Konsequenz, nicht Selbstzweck war – jetzt, da ihr der Hintergrund einer Welthaltung fehlt, zur selbständigen Macht; Sentimentalität und Innenkonzentration werden zu einem Hausmittel für Feierstunden, in denen man sich psychisch etwas Gutes auf bequeme Art gönnen will.

Aus einem Prinzip, wie in der Romantik, wurde die Innenkonzentration zum *Dilettantismus*.

Das ist der eine Ursprung alles innenkonzentrierten Kunstgenießens: die *Bequemlichkeit*. Wie schon Wackenroder gesehen hatte: die Außenkonzentration verlangt geistige Anstrengung, Innenkonzentration dagegen – das Gefühlsdämmern und Sichberauschen – geht in der Aufnahme des Gegenstandes den Weg kleinster Kraftanstrengung; der Gegenstand wird von der Innenkonzentration nicht intensiv erfaßt, sondern es wird nur über ihn hingeglitten. Das ist gerade das, was die nachromantische Bürgerlichkeit brauchte. Kunst sollte „Erholung" sein, nicht geistige Anstrengung. Der von des Tages Last und Arbeit ermüdete Mensch bringt jene Kraftbetätigung nicht mehr auf, die die Außenkonzentration verlangt, jenen Grad von Aktivität und Aufmerksamkeit, die unzertrennlich von ihr sind. Er überläßt sich lieber den Gefühlen, die in ihm erzeugt werden und verliert sich an sie und genießt sie. So überwuchert die Innenkonzentration aus *Bequemlichkeit* die Außenkonzentration und wird zur herrschenden Form des Kunsterlebens.

Und wie überall lockt die Nachfrage das Angebot hervor: dem dilettierenden *Erleben* kommt der dilettierende *Künstler* entgegen. Seit der Rousseauzeit hat jede Generation ernster Künstler mit jener Form der Kunst zu kämpfen, die auf Innenkonzentration hinarbeitet: das Bild des süßen Kinderköpfchens, das durch seine Süßigkeit für die schlechte Mache entschädigen muß, der rührselige Roman von Claurens Mimili bis Courths-Maler, die sentimentale Musik, die Zucker-

bäckerplastik – sie alle sind die objektiven Gegenbilder der Innenkonzentration.

8.

Der zweite Ursprung der Innenkonzentration liegt nicht in der bequemen Hingabe an das Gefühl, sondern in einer Überfülle des Mitsichbeschäftigtseins. Sehr stark in sich selbst lebende und von sich erfüllte Menschen werden nicht die Richtung nach außen und zum Kunstwerk hin aufbringen können. Sie reagieren so stark mit ihren eigenen Gefühlen, daß ihnen keine Kraft übrig bleibt zur Außenkonzentration. Der Jugend in der Zeit der Pubertät liegt aus diesen Gründen die Innenkonzentration nahe. Sie ist gefühlsgeladen mit sich selbst beschäftigt: Sie lebt einesteils aktiv in motorischer Entladung, andererseits reflexiv in Innenkonzentration. Deshalb ist diese Zeit im Fühlen der Welt gegenüber sentimental, und ihre Stellung zur Kunst ist die der Innenkonzentration. Sie liebt es Rouseauisch zu schwärmen, sich an den Dingen zu entzünden, und sie zieht diejenigen Kunstwerke allen anderen vor, die sich zum innenkonzentrierten Genießen eignen – ganz gleich, ob sie vom Künstler dazu bestimmt sind oder nicht: Schillersche Pathetik steht ihr näher als Homerische Klarheit, der „Werther" näher als die „Wahlverwandtschaften". Von selbst überwinden nur auserwählte Naturen diese Stufe der Innenkonzentration durch natürliches Reifen – es gibt weiterhin eine Anzahl, der Schulung und Selbsterziehung dazu verhilft, der Innenkonzentration Herr zu werden, wenn das Reifwerden die Gefühlsladung der seelischen

Atmosphäre verringert, – die große Menge aber bleibt dem ästhetischen Dilettantismus der Innenkonzentration ewig verhaftet.

Neben der „Bequemlichkeit“ und dem vom eigenen Erleben Überwältigtwerden gibt es noch einen dritten Ursprung des innenkonzentrierten Dilettantismus: Wo eine leichte Ansprechbarkeit für Gefühle sich mit einer geringen inneren Nähe zur objektiven Wirklichkeit verbindet, dort wird die Innenkonzentration vor der Außenkonzentration bevorzugt werden. Es sind weiche, feminine Naturen, bei denen die Innenkonzentration diesen Ursprungs ist. Allein solche Haltung ist gerade wegen ihres allgemeinen Ursprungs selten auf die Kunst allein beschränkt, sie durchzieht die Haltung allem Erleben gegenüber, trage es ästhetischen oder außerästhetischen Charakter. Hier aber wirkt unterstützend ein Moment, das für alle Innenkonzentration bedeutsam ist, bei diesem Menschentyp jedoch eine besondere Rolle spielt. Aller innenkonzentrierte Genuß ist (oder kann es wenigstens sein) ästhetischer Genuß – wenn auch nicht ästhetischer Genuß an dem Kunstwerk, so doch an den eigenen Gefühlen, in den eigenen Gefühlen. Die Innenkonzentration genießt das eigene Erleben ästhetisch und wird hierdurch in eine Gesamtstimmung der Erhebung, der Begeisterung, der Innigkeit versetzt. Zu einem solchen ästhetischen Genuß an den eigenen Gefühlen bedarf es demgemäß überhaupt nicht des Kunstwerks oder des ästhetischen Gegenstands. Alles und jedes kann Anreger zu solchen „ästhetischen“ Gefühlen, zum ästhetischen Selbstgenuß werden.

Es gibt, besonders unter den Frauen, autoästhetische Naturen (wie sie in Analogie zu den autoerotischen genannt sein sollen), denen nichts im eigenen Erleben begegnen kann, ohne daß es ihnen zur Quelle ästhetischen Genießens wird. Demgemäß auch ihre eigenen Gefühle: die Trauer um den Verlust eines nahen Angehörigen genießen sie, die ansteckende Begeisterung einer Versammlung; sie lieben nicht schlechthin, sondern sie genießen ihre Liebe, sie freuen sich nicht über ihre Erfolge, sondern sie genießen ihre Freude. Alles, auch die kleinsten bürgerlichen Vorgänge werden ihnen zum Quellpunkt des Genusses. Sie sind stumpf für alle Gefühle, die sich nicht zu solcher Auswertung eignen. Sie pflegen von ihrer Umgebung für besonders ästhetisch veranlagte und kunstverständige Menschen gehalten zu werden. Ästhetisch veranlagt – das sind sie in der Tat: ästhetisch fühlend gegenüber dem eigenen Erleben; allein kunstverständig – das sind sie nicht: das Kunstwerk als solches bedeutet ihnen nichts – nur die Gefühle, die durch das Kunstwerk erregt werden.

Diese dritte Gruppe ist am hoffnungslosesten der Innenkonzentration verfallen. Die jugendliche Innenkonzentration ist ein Entwicklungsstadium, die Innenkonzentration aus Bequemlichkeit ist eine Unreinlichkeit und Unerzogenheit, die autoästhetische Innenkonzentration dagegen ist eine Naturanlage. Aber gerade diese Autoästhetischen sind es, die – weil ihnen die Kunst so viel für ihre Art des Erlebens bedeutet – sich am heftigsten gegen alles Erleben in Außenkonzentration zu wehren pflegen.

9.

Falsche Einstellungen, falsche Erlebnisrichtungen, falsche Wertungen sind am schwersten auszurotten, wenn sie nicht das bloße Ergebnis psychischer Dynamik sind, sondern wenn hinter ihnen zugleich theoretische Anschauungen über die Struktur des seelischen Lebens oder den Sinn der Welt stehen. Wer etwa von Hause aus geneigt ist, seinen Trieben blindlings zu folgen, wird diesem Hang um so bereitwilliger nachgeben, wenn ihm theoretische Lehren versichern, daß das psychische Leben überhaupt nur aus Trieben bestehe; und Schlüsse, die aus der Vernunft zu stammen scheinen, nur die Oberfläche von Triebentscheidungen seien. In solchen und ähnlichen Fällen stützen sich theoretische Anschauung und Erlebnisrichtung wechselseitig: die Erlebnisse erhalten durch die Theorie ihre scheinbare Rechtfertigung, die Theorie durch die Erlebnisse ihre scheinbare Bestätigung.

Aus einer ebensolchen Wechselwirkung von Theorie und Erlebnisstruktur zieht die Innenkonzentration immer neue Nahrung. Psychische Tendenzen mannigfacher Art – es wurde von ihnen gesprochen – drängen zu ihr hin. Allein verstärkt wird die Position der Innenkonzentration durch bestimmte Auffassungen vom seelischen Leben und von der künstlerischen Wirkung, wie sie implizite in den Anschauungen der meisten heutigen Menschen stecken. Sie geben dem in Innenkonzentration Genießenden das gute Gewissen, sie lassen ihm die Innenkonzentration als das Selbstverständliche erscheinen. Um so mehr, da diese theoretischen Anschauungen aus dem *impliziten* Bewußtsein der

Erlebenden in die Theorien der Psychologen und Ästhetiker übergegangen sind und so auch die offizielle Weihe der Wissenschaftlichkeit erhalten haben.

Der Kampf gegen den Dilettantismus der Innenkonzentration wäre unvollständig, wenn nicht wenigstens die gröbsten dieser theoretischen Anschauungen in ihre Schlupfwinkel verfolgt würden:

Theoretisch wird die Innenkonzentration vor allem gestützt durch die populär und wissenschaftlich weitverbreitete Wirkungsauffassung der Kunst. Das Wesen der Kunst besteht nach ihr in der Wirkung auf den aufnehmenden Menschen: Ein Kunstwerk ist ein Mittel, bestimmte Gefühlserlebnisse hervorzurufen, und es erschöpft sich darin Mittel zu diesem Zweck zu sein. Der Wert des Kunstwerks ist nichts anderes als die Geeignetheit für diesen Zweck; sein Wert ist Wert für etwas, Wert für das Gefühlsleben des aufnehmenden Menschen. An sich, in sich besitzt das Kunstwerk keinen Wert. Das Kunstwerk verhält sich hierin nicht anders wie irgendein anderes zu bestimmtem Zweck geschaffenes Nutzobjekt: Wie etwa die Nähmaschine oder der Schuh – außer ihrem Materialwert – keinen Wert besitzen, der ihnen nicht aus den Zwecken erwächst, denen zu dienen sie geschaffen sind, so auch das Kunstwerk.

Damit ist auch für diese Anschauung eine bestimmte Auffassung vom Künstler gegeben. Der Künstler sei ein Mann, der die geeigneten Mittel – die Kunstwerke – schafft, um bestimmte Zwecke – die Genußzwecke zu erreichen. Er lasse sich in dieser Hinsicht mit dem Techniker oder dem Handwerker vergleichen. Wie

derjenige der beste Maschinenbauer ist, der Maschinen baut, die ihrem Zweck am besten entsprechen, derjenige der beste Schuster, der Schuhe anfertigt, die den Zwecken der Fußbekleidung am gemäßesten sind, so ist auch für die Wirkungauffassung derjenige der beste Künstler, der Kunstwerke anfertigt, die den Zweck am besten erfüllen, die dem Kunstwerke zu dienen haben: Genuß zu erzeugen.

Solcher Wirkungsästhetik stellt sich die Wertästhetik entgegen. Für sie liegt das Zentrum des künstlerischen Prozesses nicht im Aufnehmenden, sondern im Kunstwerk selbst. Das Kunstwerk ist wertvoll in sich, es ist der Träger von Wertmomenten – von Werten der Proportion, der Wiedergabe der Natur usw. – ganz gleichgültig, ob jemand diese Werte aufnimmt oder nicht.

Von diesem Zentrum der Werte des Kunstwerkes ergibt sich für die Wertästhetik die Stellung des Künstlers und des Aufnehmenden. Nicht ein Techniker, der Mittel hervorbringt, um im Aufnehmenden Gefühlserlebnisse zu erzeugen, ist für diese Auffassung der Künstler, sondern er ist derjenige, der im Kunstwerk künstlerische Werte realisiert. Und der Aufnehmende ist nicht derjenige, um dessen Gefühlserlebnisse willen das Kunstwerk geschaffen ist, sondern er ist derjenige, der die vorhandenen Werte aufnimmt und sie auf sich wirken läßt. Die Werte sind das erste, und an ihnen wird das Erleben des Aufnehmenden gemessen: Wem es gelingt, die Werte eines Dramas des Aischylos, eines Velasquezschen Porträts, einer Mozartschen Oper voll in sich wirksam werden zu lassen und gepackt zu

werden durch diese Werte, der hat das ästhetisch richtigste Erleben. Von Adäquatheit des Erlebens läßt sich nur vom Standpunkt der Wertästhetik aus sinnvoll reden, denn hier ist der Wert des Kunstwerks der Maßstab, und das Erleben hat diesem Wert adäquat zu werden, sich ihm anzupassen. Vom Standpunkt der Wirkungsauffassung hingegen ließe sich eher davon sprechen, daß das Kunstwerk dem Erleben adäquat sein müsse als das Erleben dem Kunstwerk. Von hier aus gesehen muß das Kunstwerk ein adäquates Mittel für den Zweck des Erlebens sein. Denn in der Wirkungsauffassung ist alles aufs Erleben abgestellt. Der Künstler ist vermittels des Kunstwerks auf das Erleben des Aufnehmenden gerichtet. In der Wertästhetik hingegen steht das Kunstwerk im Zentrum. Auf seine Werte strebt einerseits der Künstler, andererseits der Erlebende: Der Künstler sucht sie zu realisieren, der Erlebende sie zu erfassen und auf sich wirken zu lassen.

10.

Noch von einer anderen theoretischen Seite her erhält die Innenkonzentration eine weitgehende Unterstützung: Von dem Antiintellektualismus und dem Antirationalismus der heutigen Zeit. Solcher Antiintellektualismus und Antirationalismus war lange, bevor er sich in der gesamten Weltanschauung durchgesetzt hatte, in der Ästhetik zur kaum bestrittenen Herrschaft gelangt. Es ist fast zum Dogma geworden: Ästhetisches Erleben ist Gefühlserleben und weit entfernt von aller Intellektualität. „Gefühl“ wird in dieser

Auffassung dem „Intellekt" als Gegenpol entgegengestellt als das Unintellektuelle – und gerade, weil „Genuß" eine besonders ausgeprägte Form des Fühlens ist, der jeder Beisatz von Intellektualität fehlt, hat sich die ästhetische Terminologie dieses Ausdrucks bemächtigt, um das ästhetische Erleben zu bezeichnen.

Solcher Sentimentalismus (wie wir diese Anschauung im Gegensatz zu Intellektualismus und Rationalismus nach dem Vorgang Bäumlers nennen wollen) hat wiederum seinen Ursprung ebenso in Rousseauscher Entdeckung und Überbetonung des Gefühls wie in romantischer Gefühlssensibilität. Er war früheren Zeiten fremd: Dem Rationalismus der Aufklärung konnte es nicht zweifelhaft sein, daß das ästhetische Erleben ein Erkennen, ein Beurteilen sei. Erkennen wessen? Beurteilen wessen? das war die Frage, die sich die Ästhetik des Rationalismus stellte; wie sich dieses ästhetische Erkennen und Beurteilen von anderen Formen des Erkennens abgrenzen lasse, sollte untersucht werden – daß das ästhetische Erleben überhaupt ein Erkennen und Beurteilen sei, stand jener Zeit außer Zweifel. Man darf sich über diesen Standpunkt nicht dadurch täuschen lassen, daß das ästhetische Erleben auch damals oft genug als ein Fühlen bezeichnet wurde, und daß die Anhänger des „sentiment" sich den reinen Rationalisten entgegenstellen. In Wahrheit ist das Fühlen für jene Zeit kein emotionaler Zustand, sondern eine Form des Erkennens, ein „jugement confus", und wenn sich auch im Lauf des 18. Jahrhunderts der Gefühlsbegriff mehr und mehr dem rein sentimentalen annähert – ein Rest von Intellektualität bleibt ihm

doch noch gewahrt. So wie wir davon sprechen, wir „fühlten“ die Unendlichkeit, die Nähe eines Menschen, und damit ebenso sehr ein unklares Erkennen, ein Ahnen, ein unbestimmtes Gewißsein ausdrücken wollen, wie ein inneres emotionales Beteiligtsein. Das Gefühl im Sinne eines reinen Sentiments ist erst am Ende der Aufklärungszeit, als der Rousseausche Einfluß zu wirken begann durch Tetens, Mendelssohn und Kant als eigenes Seelenvermögen eingeführt worden, und erst in Kant erhält es wirklich systematische Bedeutung. Aber noch bei Kant liegen die rein sentimentale und die intellektuelle Bedeutung des Gefühls im Streit. Die Lust ist ihm kein bloßer Erlebniszustand wie für die spätere Psychologie, sondern sie ist Lust an der Harmonie der Erkenntnisvermögen, ist die Empfindung von der Einhelligkeit im Spiel der Gemütskräfte. Gefühl von etwas ist also auch hier noch die Lust, ein Innewerden einer seelischen Verfassung, wenn auch freilich nicht eines Objekts.

Stärker wiederum als bei Kant tritt diese primitive Erkenntnisfunktion des Gefühls in der metaphysischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts in den Vordergrund: Im ästhetischen Erleben des empirischen Kunstwerks erfassen wir ein Jenseitiges, ein Metaphysisches. Wenn dem so ist, muß das Metaphysische „durchgefühlt“ — in primitiver Form also erkannt werden. Selbst der emotionellste Denker unter den metaphysischen Ästhetikern, Schopenhauer, spricht immer wieder davon, daß künstlerisches Erleben ein Erkennen in sich berge; Zweck aller Kunst sei Mitteilung der aufgefaßten Idee; die Betrachtung des Schau-

spiels der Objektivation des Willens sei es, was wir in der Kunst genießen.

Erst die psychologische Ästhetik will mit dem letzten Rest des Geistigen, des Intellektuellen im ästhetischen Erleben aufräumen: Für sie ist das ästhetische Erleben Gefühlswirkung des Gegenstandes, rein passiver Genuß, – Lustgefühl, in dem keine Intellektualität steckt – und erst sie gibt dem innenkonzentrierten Dilettantismus damit auch die theoretische Begründung.

So sehr hat sich diese Anschauung durchgesetzt, daß es heute selbstverständlich geworden scheint, daß das ästhetische Erleben nur Gefühl ist, nichts als Gefühl. Jedes Hereinspielen des geistigen Momentes wird als eine Abirrung in den Intellektualismus angesehen. Wenn wir verlangen, daß in Außenkonzentration die Kunst erlebt werden solle, wenn wir verlangen, daß man geistig den Aufbau eines Musikstückes, die Komposition eines Gemäldes in sich aufnehme, so scheint für den Antiintellektualismus dadurch das ästhetische Erleben zu einer Erkenntnis des Aufbaus, der Harmonie degradiert werden zu sollen. Allein man übersieht, daß die Entscheidung nicht auf den Gegensatz von gefühlsfreiem Intellektualismus und intellektfreiem Sentimentalismus gestellt ist, sondern daß zwischen beiden eine dritte Möglichkeit sich einschiebt: das fühlende Erfassen künstlerischer Werte.

Gewiß, den Intellektualismus müssen wir ablehnen. Er hat seine Berechtigung, aber nicht in der Sphäre künstlerischen Erlebens. Erkennen, wie der Aufbau eines Musikstücks, die Komposition eines Gemäldes

beschaffen ist, sich gedanklich klar machen, welches die Vokal- und Konsonantenfolgen sind, auf denen der Klangwert eines Gedichtes beruht, liegt jenseits des ästhetischen Erlebens. Erst der *Literarhistoriker*, der *Kunsthistoriker*, der *Musikhistoriker*, der *Ästhetiker* heben diese Werte in ihrem Bestand ins *analysierende* Bewußtsein, aber sie wollen auch in der Tat nicht schlechthin künstlerisch erleben, sondern *Wissenschaft* treiben – und Wissenschaft ist nun einmal Sache des Intellekts.

Das *künstlerische* Erleben ist anders strukturiert. Es ist nicht Freude an dem Wissen um den Aufbau; es steckt überhaupt kein Wissen um die Werte und ihre Grundlagen in diesem Erleben. Die Werte sollen *erfühlt* werden und sie sollen *wirken*, aber sie brauchen nicht intellektuell begriffen zu werden. Zwischen dem reinen Sentimentalismus und dem reinen Intellektualismus hält das echte künstlerische Erleben die Mitte. Man erschaut etwa in dem Porträt das Wesen des Menschen, erfühlt es, aber erkennt es nicht. Es ist kein *ausdrückliches* Bewußtsein um die Werte vorhanden, es ist ein Erfassen, keine Erkenntnis. Zur wundervollen Klangwirkung der Georgeschen Verse:

> Komm in den totgesagten Park und schau:
> Der Schimmer ferner lächelnder Gestade,
> Der reinen Wolken unverhofftes Blau
> Erhellt die Weiher und die bunten Pfade

trägt jeder Vokal und jeder Konsonant, die Fügung aller Silben und die Reihung aller Worte bei; der Erlebende muß jedes Einzelne dieser Momente in sich aufnehmen,



eins um das andere müssen sie auf ihn wirken; aber solange er im Erleben steht, weiß er nicht ausdrücklich um sie, er isoliert sie nicht, und es ist ihm nicht gegenwärtig, wie sie wirken.

Aber deshalb darf nicht dieses Erfassen der Werte, die geistige Tätigkeit selbst aus dem Aufnehmen des Kunstwerkes ausgeschaltet werden. Es ist gar zu bequem, um ja nicht in den Intellektualismus zu verfallen, die geistige Arbeit, die im Auffassen in Außenkonzentration steckt, auszuschalten, und eine Beethovensche Symphonie als eine Anregung zum gefühlsmäßigen Hindämmern zu mißbrauchen, anstatt sich der geistigen Anstrengung zu unterziehen, die verlangt wird, wenn man der Symphonie in außenkonzentrierter Haltung folgt.

Die Gefahr, intellektuelles Wissen in die Außenkonzentration einzumengen, existiert ohne Zweifel. Sie besteht für den Historiker der Kunst, der sein Wissen um Werte und Wertträger mit dem Erfühlen der Werte verwechselt. Sie besteht für den Kunsterlebenden, wenn er den intellektuellen Maßstab der „Richtigkeit" der Darstellung zum Wertmaßstabe nimmt oder gar aufklärerisch darnach fragt, was sich aus dem Kunstwerk lernen läßt. Sie bedroht zuweilen sogar das künstlerische Schaffen – immer dann, wenn es sich zu sehr auf „Probleme" einstellt und vergißt, daß die Lösung von Problemen nur ein Mittel der Kunst ist, nicht ihr Zweck sein darf. So wenn in der Renaissance das Interesse an perspektivischen Problemen, im Impressionismus an plein-air-Problemen, in Romanen und Dramen der neunziger Jahre an psychologischen Problemen

zuweilen so stark in den Vordergrund trat, daß das Künstlerische selbst dabei zu kurz kam. So hat es auch in der Tat in der Musik Zeiten gegeben, wo das intellektuelle Wissen um den Aufbau der Musik das künstlerische Erleben verdrängt hat.

Allein wir sollen diese Gefahren des Intellektualismus nicht überschätzen. Heute besteht für die wenigsten die Gefahr, daß ihr Kunstleben an allzuviel Wissen um die Kunst scheitert oder am allzugroßen Übergewicht des Gedanklichen. Heute ist die umgekehrte Gefahr die bei weitem größere: daß aus dem Kunsterleben alles Geistige ausgeschaltet wird und nur das Gefühl, der Genuß, die Erregung bleibt. Für die meisten ist Kunsterleben heute nur noch Passivität, Hingabe, Affektion des Ichs – all das, was eben mit dem Wort „Genuß" bezeichnet zu werden pflegt. Es gibt passive Momente im ästhetischen Erleben – gewiß. Passiv ist das Vergnügen am Wohllaut der Klänge, am Stimmungsgehalt der Landschaft, am rhythmischen Ausdruck. Allein im ästhetischen Erleben steckt noch mehr als das; es steckt in ihm geistige Verarbeitung, Spontaneität, Aktivität, Freude an der Durchdringung des Aufbaus einer Sonate, die Freude am Erfassen der Gedankenmassen des „Wilhelm Meister", Freude am Mitgehen mit der Entwicklung des „Faust", das Vergnügen an der pointierten Sprachformung französischer Alexandriner. In all dem liegt keine bloße Passivität wie in aller Innenkonzentration – sondern ein aktives, ein innerliches Nachzeichnen des Aufbaus des Kunstwerkes, ein gedankliches Verarbeiten, ein Mitgehen mit der Struktur.

Für diese Seite des künstlerischen Erlebens fehlt der an die passiven Gefühle, an die Innenkonzentration anknüpfenden Wirkungsästhetik das Verständnis – und damit für einen großen Teil der ästhetischen Probleme überhaupt. Wie soll sie da die Führerin sein können – wie soll sie den Hang zum Dilettantismus, der in der Zeit liegt, bekämpfen können, wenn sie selbst die theoretischen Grundlagen zur scheinbaren Rechtfertigung der Innenkonzentration liefert?

Langsam bahnt sich eine Ästhetik den Weg, die auch an dieser geistigen Seite des ästhetischen Erlebens nicht mehr achtlos vorübergeht. Sie sieht in Konrad Fiedler ihren Ahnherrn: Sein Widerspruch gegen die reine Wirkungsästhetik hat die Gegenkräfte geweckt. Er selbst ist freilich in seiner Betonung des Geistigen weit übers Ziel geschossen. Er hat die geistige Verarbeitung im ästhetischen Erleben als „Erkenntnis" analysiert und der wissenschaftlichen Erkenntnis analogisiert. Er hat eine Scheidemauer zwischen ästhetischem Erleben der Natur und der Kunst errichtet. Er hat dem Naturerleben den passiven Genuß zugeordnet, und dem Kunsterleben die geistige Verarbeitung – eine Einteilung, die gewiß nicht zutrifft. Und er hat dieser ganzen Anschauung einen philosophischen Unterbau gegeben, der voll ist von positivistischen Vorurteilen. In all dem bewegt er sich auf Irrwegen. Aber sein Verdienst wird dadurch nicht geschmälert: Er hat innerhalb der wissenschaftlichen antimetaphysischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts die erste Bresche in die Herrschaft des Sentimentalismus geschlagen und den geistigen Kräften so ihr Recht werden lassen. Seitdem haben immer

wieder Einzelne sich dem Sentimentalismus entgegengestemmt – Einzelne ohne weittragenden Einfluß und auch sie meist intellektuelle Erkenntnis und Erfassen in Außenkonzentration verwechselnd und damit ihrer Sache schadend. Und doch ist es mehr als eine wissenschaftlich-theoretische, ist es eine künstlerisch-kulturelle Angelegenheit, daß hier Klarheit geschaffen wird. Daß dem Dilettantismus der Innenkonzentration auch der theoretische Boden entzogen wird, aus dem er immer wieder neue Kräfte zieht.

Wichtiger aber als solche theoretische Bekämpfung des Dilettantismus des Erlebens ist die praktische. Sie muß bei der Jugend einsetzen. Sie muß sich wehren gegen eine falsche Methode ästhetischer Erziehung. Man sieht es gar zu oft schon als ein Plus eines Lehrers oder Erziehers an, wenn er im Zögling Begeisterung für die Kunst weckt. Allein es kann Verführung statt Führung sein. Wenn der Erzieher die Neigung der Jugend zur Innenkonzentration unterstreicht und fördert, so ist das der leichteste Weg um Begeisterung in ihr zu wecken. Aber wer diesen Weg einschlägt, hat die Jugend damit verdorben – ein für allemal. Schwieriger, ernster, tiefer ist jene Begeisterung, die sich langsam aus dem wachsenden Verständnis des Kunstwerks ergibt, nicht aus begeisterten Worten über das Werk: Wenn die alte Schule humanistischer Erzieher vielleicht auch gar zu oft ihren Homer der Jugend zum Ekel werden ließ, indem sie ihn als Exerzierbuch für grammatikalische Formen benutzte, so hat es doch immer Ausnahmen gegeben, die ihre Begeisterung – nicht in lauten, tönenden Worten, sondern durch die

Versenkung in das Werk – auf die Jugend übertrugen. Sie haben die Jugend zur Außenkonzentration erzogen – nicht zu jener leichten und törichten Kunstbegeisterung, die nicht die Kunst, sondern die Begeisterung genießt.

Sie aber haben die ästhetische Forderung der Zeit tiefer erfaßt als viele, die sich ihrer Modernität brüsten. Denn die ästhetische Forderung der Zeit lautet: jenen Dilettantismus der Innenkonzentration wieder zu überwinden, der – im mißverstandenen Nachklang der romantischen Bewegung – unser künstlerisches Erleben vergiftet hat.

OBERFLÄCHEN- UND TIEFENWIRKUNG DER KUNST.[1]

1.

Von zwei Seiten her hat man versucht, die seelischen Wirkungen der Kunst und des Schönen zu begreifen: das eine Mal wird von den höchsten Schöpfungen der Kunst ausgegangen, von den Götterbildern des Phidias, von den Symphonien Beethovens, von den Fresken Michelangelos, von den Dramen Shakespeares. Ihre Wirkung gilt als der Prototyp aller künstlerischen Wirkung, als der Maßstab, an dem alle Kunstwirkung überhaupt zu messen ist. Man ist unduldsam gegen alles, was diesem Maßstab nicht genügt. Man sieht hochmütig auf Wirkungen von Kunstwerken herab, die anderen Geschlechts sind. Man empfindet, daß der Moderoman und das Modetheaterstück an andere Instinkte appellieren, andere seelische Kräfte in Bewegung setzen als jene Werke hoher Kunst – und man verwirft sie darum.

Will die Kunsttheorie solche Wertung der künstlerischen Wirkung begründen, so pflegt sie das ästhetische Erleben mit dem religiösen und meta-

[1] Vortrag gehalten auf dem 6. Internationalen Kongreß für Philosophie in Harvard 1926.



physischen Erleben in eine Reihe zu stellen. Platons Lehre vom Naturschönen ist das Vorbild der meisten Kunsttheorien dieses Standpunktes geworden: insoweit in einem Kunstwerk ein Widerschein des Überirdischen zu finden ist, eine Darstellung des Unendlichen im Endlichen, eine Verkörperung der objektiven Idee – nur insoweit ist es imstande, echt künstlerische Wirkungen auszulösen, verdient es den Namen eines Kunstwerks. Darstellung des Unendlichen im Endlichen – wie viel davon ist wohl in einem Foxtrott zu finden? In einer Posse? In einem Gesellschaftsdrama? Deshalb fort mit ihnen, wenn es sich um Bewertung als Kunst handelt.

Solcher Hochmut ästhetischer Theorien hat wiederum den Gegenschlag erzeugt. Die psychologisch gerichtete Ästhetik hat sich zum Wortführer dieser Reaktion gemacht. Die Kluft zwischen künstlerischer Wirkung und den gewöhnlichen Erlebnissen des Alltages, die jene Kunsttheorien aufgerissen hatte, existiere nicht – so behauptet sie: wir dürfen nicht die Kunst mit Religion und Metaphysik zusammen auf einen unzugänglichen Felsen stellen. Die psychologischen Gesetze erkennen ebensowenig wie die physikalischen eine Zweiweltentheorie an. Es sind dieselben psychischen Gesetzmäßigkeiten, die in den trivialsten Erlebnissen wirken, wie in den erhabensten. Daher darf das künstlerische Erlebnis nicht künstlich abgerückt werden von anderen Erlebnissen, sondern es ist umgekehrt die Aufgabe der ästhetisch-psychologischen Theorie sie einander anzugleichen, die ästhetischen Erlebnisse in den allgemeinen Rahmen des Psychischen einzuordnen. Es ist

das gleiche Bestreben, das die psychologische Theorie überall durchzieht. Sie sucht der Hypnose das Wunderbare zu nehmen, indem sie ihre Vorstufen in der Suggestion und Autosuggestion des Alltags aufweist – das religiöse Erlebnis wird seiner Einzigartigkeit entkleidet und in oft recht bedenkliche Nachbarschaft gerückt, und das ästhetische Erleben wird demgemäß nicht verschont. Indem man es aus psychologischen Zusammenhängen verständlich zu machen sucht, wird es in die Ebene der übrigen seelischen Geschehnisse heruntergewalzt. Die künstlerischen Erlebnisse sind nicht prinzipiell anders als die Erlebnisse des Alltags, so sagt diese psychologische Anschauung.

Freilich muß die psychologische Theorie nicht notwendig zu dieser Nivellierung kommen. Sie hätte in der schöpferischen Synthese Wundts ein Mittel an der Hand, unter strengster Wahrung des psychologischen Gesichtspunktes die ästhetischen Erlebnisse von anderen Erlebnissen abzuheben. Nach Wundt fügen sich einfache Elemente des Seelenlebens zu Komplexen zusammen, synthetisieren sich zu neuen Einheiten, die mehr sind als die Summe ihrer Elemente: Töne z. B. verbinden sich zu der Einheit eines Akkordes, in der sich die Elemente, die einfachen Töne noch nachweisen lassen, die aber doch etwas Neues und Eigenes darstellt gegenüber den einzelnen Tönen. Wenn man entsprechend auch die ästhetischen Erlebnisse als Synthese aus anderen Erlebnissen auffaßte, könnte man sie von den trivialen Erlebnissen so weit abrücken, daß ihre prinzipielle Einzigartigkeit verständlich würde.

Allein die psychologische Ästhetik ist selten diesen

Weg gegangen.[1] Die Demokratie der Erlebnisse steckt ihr im Blute; sie will nivellieren, nicht weil ihre psychologischen Grundanschauungen es verlangen, sondern weil sie den hierarchischen Aufbau metaphysischer Ästhetik haßt, weil der Wunsch nach Nüchternheit und nach radikaler Vereinfachung der Welt ihr leitendes Prinzip ist.

Es klingt fast wie ein Protest gegen die ins Transzendente gerückte ästhetische Anschauung Platons, wenn Aristoteles die Wirkung des Tragischen auf die gar so menschlichen Erlebnisse von Furcht und Mitleid zurückführt. Und wie eine Absage gegen den Überschwang und die Feierlichkeit des Barock nimmt es sich aus, wenn Abbé Dubos am Eingang der psychologischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts die Aufgabe der Kunst darin sieht, die Seele in Bewegung zu setzen, nicht anders als Spiel und Leidenschaft und Aufregung. Mit welcher Wollust – könnte man fast sagen – zieht Fechner möglichst triviale Beispiele zur Analogie für das Ästhetische heran, wie das Beispiel von dem Geruch des Kuhstalles, der dem Ökonomen so angenehm riecht (Vorschule der Ästhetik I, 92) – gerade als ob er sich rächen wollte für die Verstiegenheit, mit der manche Anhänger der idealistischen Ästhetik das künstlerische Erlebnis in den Himmel gehoben hatten; und gar jene Lehre, die am Ende des vorigen Jahrhunderts so viel von sich reden machte, die allen künstlerischen Genuß auf die Lust von Muskel- und Eingeweideempfindungen

[1] Als Ausnahme innerhalb der psychologischen Ästhetik sei Volkelt erwähnt.

zu reduzieren suchte[1] – sie hat wirklich nichts mehr mit irgendwelcher Absonderung des Kunsterlebnisses von den Erlebnissen des Alltags zu tun.

2.

Zu diesen Gegensätzen gilt es Stellung zu nehmen: Ist die Nivellierung des ästhetischen Erlebnisses berechtigt? Ist es die unausbleibliche Folge einer psychologischen Erklärung der Kunstwirkungen, daß sie dem künstlerischen Erlebnis jede Sonderstellung nimmt?

Das Gegenteil ist der Fall: Gerade die unvoreingenommene psychologische Analyse zeigt, daß es Wirkungen der Kunst gibt, die – gewiß aus allgemein psychischen Gesetzmäßigkeiten verständlich – dennoch die Kunstwirkungen aus dem Alltag herausheben. Unbefangene Beobachtung tut dar, daß es zwei völlig verschiedene Sorten von Wirkungen von Kunstwerken oder sogenannten Kunstwerken gibt, die ich als Tiefenwirkungen und Oberflächenwirkungen der Kunst unterscheiden möchte. Die Wirkungen, die von der verinnerlichten Schlichtheit eines Rembrandtschen Porträts, der Übermenschlichkeit eines gotischen Doms, der lieblichen Vornehmheit eines Mozartschen Rondos ausgehen – sie rühren an die Tiefe des Ich, ergreifen das Ich in seinen Tiefen. Schroff hebt sich von dieser Form der Wirkung eine andere Wirkungsart ab: die Oberflächenwirkung. Sie ist nicht einheitlich. Der größte Teil dieser Wirkung geht auf eine Art der Wirkung, für die ich in der deut-

[1] Zum Beispiel Karl Lange, „Sinnesgenüsse und Kunstgenuß", übersetzt von Kurella, Wiesbaden 1903.

schen Sprache keine passende Bezeichnung finde: Ich möchte sie als Amüsementwirkung, als Pläsierwirkung bezeichnen. Eine Posse amüsiert uns vielleicht, eine practical joke oder eine Revue. Allein neben den Amüsement- und Pläsierwirkungen gehören noch Wirkungen anderen Typs zur Oberflächenwirkung: Die Rührung eines sentimentalen Volksstücks rührt nur an die Oberfläche des Ich. So auch ist die Lust an der Aufregung eines Sensationsdramas, die oberflächliche Spannung eines Abenteuerromans immer eine Lust an der Erregung der Oberfläche des Ich, die weit abliegt von der Tiefenwirkung künstlerischer Ergriffenheit. Für diese Oberflächenwirkungen ist die übliche psychologische Theorie im Rechte – solche Oberflächenwirkung ist verwandt mit Wirkungen außerkünstlerischer Sphären. Sie rückt die seelische Bedeutung eines Kunstwerks in die Nähe des Vergnügens am Kartenspiel, am Essen und Trinken, am Pferderennen, am Studentenulk.

In den Extremen ist der Unterschied von Oberflächen- und Tiefenwirkung nicht leicht zu übersehen: Niemand wird von der Herbheit Bachscher Fugen Amüsement oder sentimentale Rührung verlangen, niemand, der weiß, worum es sich handelt, von einer Revue oder einer Posse künstlerische Tiefenwirkungen.

Aber unendlich viele Werke hoher Kunst lassen sich zu Amüsementwirkungen mißbrauchen. Jede Molièresche oder Shakespearesche Komödie kann ohne weiteres dem reinen Pläsier dienen; man kann im „Hamlet" die Spannung gehäufter Moritaten genießen und Beethoven ins Sentimentale hinüberspielen.

Es wäre die Aufgabe einer psychologischen Theorie

der Kunstwirkungen gewesen, Tiefen- und Oberflächenwirkung deutlich auseinanderzuhalten und ihren Unterschied theoretisch zu begründen. Statt dessen hat gerade die psychologische Ästhetik durch eine selten bestrittene halbwahre Grundthese dazu beigetragen, den Unterschied zwischen Oberflächen- und Tiefenwirkung zu verwischen. Von den psychologischen Ästhetikern wird es nämlich meist als die vornehmste Aufgabe der Kunst bezeichnet, daß durch die Kunst Lust, Genuß erzeugt werde. Gewiß – es soll garnicht geleugnet werden, daß nicht nur die Oberflächen-, sondern auch die Tiefenwirkung der Kunst im besten Sinn Lustwirkung ist. Aber Lustwirkung und Lustwirkung ist zweierlei. Vergleichen wir einmal zwei Fälle von Lustwirkungen miteinander, die beide nicht dem ästhetischen Bereich angehören. Man stelle sich etwa eine Mahlzeit aus lauter Leckerbissen zusammen. So ist dasjenige, was man in einer solchen Mahlzeit sucht, Lustwirkung und nichts anderes. Man will einen möglichst hohen und möglichst mannigfaltigen Genuß. Ganz anders, wenn man einen schwierigen Gedankengang zu verstehen sucht, sagen wir etwa die verschlungenen Wege der Relativitätstheorie. Hat man sie – vielleicht nach vieler Mühe – verstanden, so kann dieses Verstandenhaben eine sehr hohe Lust gewähren. Allein dasjenige, was das gesuchte Ziel der ganzen Mühe war, war nicht die Lust, sondern das Ziel war das Verständnis der Theorie. Die Lust hingegen war nur das Symptom des erreichten Ziels, nur eine Nebenwirkung des erlangten Verständnisses. Das ist ein durchgreifender Unterschied auf vielen Gebieten des seelischen Lebens, ob eine Lustwirkung als solche gesucht wird, oder

ob es eigentlich auf etwas anderes ankommt, das nur lustumkleidet ist.

Allein gerade diesen Unterschied verwischt man, wenn man die Lustwirkung schlechthin als die eigentliche psychische Wirkung des Schönen bezeichnet – und man versperrt sich damit zugleich den Weg zu einem Verständnis des Unterschiedes zwischen Oberflächen- und Tiefenwirkung der Kunst. Nur von der Oberflächenwirkung gilt, daß man sie um der Lust willen sucht. Wer sich in einer Posse amüsieren will, für den ist Lust das Ziel, je intensiver, desto besser. Käme es wirklich nur auf Genuß, möglichst intensiven Genuß an, so wäre in der Tat nicht einzusehen, weshalb wir in der Kunst noch nach anderen Wirkungen suchen sollten als nach Oberflächenwirkungen.

Allein es gibt noch andere als bloße Lustwirkungen, und sie sind es gerade, die das Hohe des künstlerischen Erlebens ausmachen. Nicht die Lust als solche ist es, die wir im Anblick der Sixtinischen Decke suchen, nicht Lust als solche wird von den Bachschen Passionen verlangt.

Künstlerische Zeiten haben denn auch nicht nur in der Praxis, sondern auch in der Theorie das Bewußtsein davon besessen, daß die Bedeutung des Schönen nicht in der Lustwirkung aufgeht. Man braucht nur eine Zeile von Platons „Phaidros" oder „Gastmahl" zu lesen, um zu sehen, wie hoch sich seine Theorie des Schönen als einer metaphysischen Tiefenwirkung über die Theorie der bloßen Lustwirkung erhebt. Und gerade weil Schiller und den Romantikern die Anschauung der Aufklärung, daß die Kunst dem Ergötzen zu dienen habe,

allzu banal vorkam, hat jeder von ihnen auf seine Weise um eine Grundlegung der Theorie des Schönen gekämpft, die jener Tiefenwirkung gerecht werde.

Nicht um der Lust willen also wird die Tiefenwirkung der Kunst gesucht. Andererseits ist freilich die Lust, die sich dieser Tiefenwirkung gesellt, kein bloßes Nebenergebnis wie die Lust des Verständnisses der Relativitätstheorie. Es wäre ebenso falsch zu glauben, es werde im künstlerischen Erleben überhaupt keine Lust gesucht und die Lust sei bloße Zutat, *als* es werde Lust *schlechthin* begehrt, wie beim Essen und Trinken. Wonach man strebt, ist ein Zustand, der zwischen beiden steht: Was gesucht wird, ist eine Erschütterung des Ich, die uns beglückt. *Nicht Lust, sondern Beglückung ist das Ziel*; Beglückung, nicht Lust als solche verschafft die Tiefenwirkung der Kunst. Die moderne Psychologie ist – von wenigen Ausnahmen abgesehen (Scheler) – geneigt, Lust und Glück, Lust und Beglückung gleichzusetzen; sie hat die bessere Einsicht der antiken Philosophie in den Wind geschlagen. Gewiß sah auch der antike Eudämonismus im Glück das Ziel aller Lebenstätigkeit. Allein das eben war für ihn das Problem: Worin denn nun das Glück bestehe? In der Tugend, im Reichtum, in politischer Geltung *oder* in der Lust? Wer, wie der *Epikureer* sich für die Lust als höchstem Gut entschied, war sich wohl bewußt, daß er damit keineswegs etwas Selbstverständliches behauptet hatte. Er war sich klar, daß er in einer umstrittenen Frage Stellung genommen hatte, und daß seine Anschauungen gegen andere Anschauungen verteidigt werden mußten. Er identifizierte Lust und Glück ihrem Inhalte nach, aber es war

für ihn eben eine Identifizierung von begrifflich Verschiedenem. Den meisten antiken Denkern war jedoch diese Identifizierung fremd. Kynismus und Stoa haben Lust und Glück nicht nur nicht in eins gesetzt, sondern schroff gegeneinander kontrastiert. Wenn Antisthenes erklärte, daß er lieber wahnsinnig werden wolle als vergnügt sein, so lag in seiner Verachtung der Lust keine Verachtung des Glücks. Daß Glück das Ziel des Lebens sei, hat er niemals geleugnet; aber er fand dieses Glück in der Sittlichkeit und nicht in der Lust.

Der moderne Eudämonismus eines Helvetius, eines Bentham, eines John Stuart Mill ging andere Wege. Er hat Glück und Lust gleichgesetzt – in letzter Instanz das Glück in nichts anderem zu sehen gewußt als in einer Häufung von Lust. Alle Drehungen, die manche Eudämonisten vornehmen, um die unliebsamen Konsequenzen dieser Grundthese abzuschwächen, haben im Prinzip an ihr nichts geändert. Aber noch so viele Lust – noch so viele Lust eines guten Essens etwa – ist nicht imstande zur Beglückung zu werden. Die Wurzeln des Glückes liegen tiefer als die der Lust.

Glück ist ein Gesamtzustand des Ich, der lustumkleidet ist – das Erfülltsein des Ich von einem Zustand des Gleichgewichts oder einem Zustand des Erhobenseins – von einem Zustand, der die Bedingungen der Lust in sich trägt, aber nicht selbst Lust ist. Lust dagegen – wie die Psychologie diesen Ausdruck gewöhnlich gebraucht – als Vergnügen, Freude, Genuß – ist ein einzelnes Geschehnis. Die Freude über ein Geschenk, das Vergnügen an einer leichten Unterhaltung, die Schadenfreude, der Genuß eines guten Glases Weins, das sind

einzelne psychische *Vorkommnisse*, die als solche nichts mit dem *Zustand* der *Person* zu tun haben. Sie mögen auf deren Zustand übergreifen und tun es häufig – die Freude über einen Erfolg mag den Künstler so überströmen, daß er glückselig in der Welt herumläuft, erstaunt, daß nicht jeder an seinem Glück teilnimmt, aber dann hat sich die Lust gleichsam von ihrer Veranlassung losgelöst und ist selbständig geworden und *wird* zum Glück. Gewiß besteht so wechselseitiger Zusammenhang zwischen einzelnem Lustgeschehen und Glück – das lustvolle Einzelgeschehnis kann übergreifen und den Glückszustand hervorrufen, je zentraler es an sich ist, um so leichter; die Freude über die unverhoffte Wiederkehr eines geliebten Menschen leichter als Genuß am Essen – und umgekehrt wird der Zustand des Glückes auch indifferente Ereignisse lustvoll färben; allein der Unterschied bleibt trotzdem bestehen. *Glück ist ein personaler Zustand*, *Lust* ist zunächst die *Umkleidung eines einzelnen Geschehens*.

Dieser Gegensatz wird aus dem Ursprung der Lust begreiflich. Lust ist ein Symptom des Lebensgeschehens. Wenn das psychische Geschehen einen Verlauf nimmt, der den Bedingungen des Ich angemessen ist, so entsteht Lust. Lust ist Ausdruck einer Relation, einer Relation zwischen dem, was geschieht und dem, was bereits im Ich vorhanden ist; Lust ist Ausdruck der Aufnahme eines Geschehens in das Ich. Wenn das Ich erwartungsvoll auf einen Brief eingestellt ist, und der Brief kommt, so entsteht Lust; wenn das Ich lange untätig war, und es wird durch die Erregung des Sports

in Bewegung gesetzt, so entsteht Lust. Das Glück dagegen ist zunächst ein Zustand der Person, der überdies, weil er den tiefsten Tendenzen der Person gemäß ist, zugleich lustdurchtränkt ist.

Damit ist der Gegensatz zwischen Lust und Glück (zugleich aber auch zwischen Oberflächen- und Tiefenwirkung) bezeichnet. Lust ist eine Reaktion der vitalen Sphäre: die Erregung und Spannung des Spiels, die Lust am Essen, die sinnliche Wollust, die Lust an der körperlichen und seelischen Erregung – sie bleiben im Vitalen – sie sind Lusterlebnisse, die dem Tier wie dem Menschen gemeinsam sind. Erst die künstlerische Tiefenwirkung geht auf die Person, auf die Sphäre des tiefen Ich und erhebt sich damit aus der Schicht der Lust in die Schicht des Glücks. Die Wirkung, die an der Oberfläche bleibt, kann nicht zum Glück führen, denn sie dringt nicht zu der personalen Sphäre vor, in der das Glück seinen Ort hat, sie muß sich mit der bloßen Lust begnügen, die an der Oberfläche spielt.

Demgemäß sind auch bestimmte Arten der Entstehung der Lust von der Tiefenwirkung ausgeschlossen. Lust kann einmal entstehen durch bloße Reizwirkung, durch Reaktion auf Reize, die einer inneren Zuwendung zum Gegenstand, einer besonderen Erfassung des lustvollen Gegenstandes nicht bedarf: Wenn man aus der Kälte in ein warmes Zimmer tritt, so entsteht Lust, ohne daß man sich besonders dem Kontrast zwischen Wärme und Kälte zuzuwenden braucht; es ist keine Lust an dem Kontrast, es ist Lust durch den Kontrast. So braucht in vielen Fällen die Lust, die aus einem körperlichen Gesamtzustand, aus dem Wohl-

befinden stammt, nicht von einem Bewußtsein dieses Zustandes begleitet zu sein. Sie ist keine Lust an diesem Zustand. Andererseits gibt es Lustzustände – die Freude am Erfolg war ein Beispiel hierfür – die nur in der Zuwendung zum Gegenstand entstehen und aus solcher Zuwendung immer neue Kraft saugen – es ist eben die Freude im Erfolg, Freude am Erfolg.

Die Oberflächenwirkungen der Kunst können von beiderlei Art sein, sie können aus unmittelbarer Reizwirkung entstehen oder aus der Zuwendung zu einem bestimmten Gegenstand: Die Erregungen und Spannungen eines Sensationsromans können entstehen als Wirkung der Gesamtatmosphäre; es kann aber auch geschehen, daß man sich über ein bestimmtes Geschehnis, über das Unglück des Helden erregt, gespannt ist auf den Ausgang eines seiner Abenteuer. Die künstlerische Tiefenwirkung hingegen ist niemals Reaktion auf Reize. Sie verlangt vielmehr, daß die künstlerischen Werte des Gegenstandes bewußt erfaßt werden – sie verlangt „Außenkonzentration". Wir müssen bewußt den künstlerischen Wert einer Statue, einer Sonate, eines Gedichtes in uns aufnehmen, wenn sie wirken sollen. Wir werden die strengen Linien eines Dürerschen Holzschnittes nicht durch vitale Reaktion genießen, sondern wir erfassen die Werte des Werkes und werden in unserer Person von ihm gepackt. Die künstlerische Tiefenwirkung ist das subjektive Korrelat der Werte des Kunstwerkes. Die Tiefenwirkung ist die Spiegelung dieser Werte – eine Spiegelung, die nur erfolgen kann, wenn auch gespiegelt wird, das heißt, wenn die Werte auch wirklich in ihrer

Eigenart vom erlebenden Subjekt erfaßt und aufgenommen werden.

Und nun gilt: Diejenigen Werke, die nur an die Oberfläche des Ich, an seine vitale Seite appellieren, scheiden aus dem Reich der Kunst aus. Wo nur Oberflächenwirkungen, nichts als Oberflächenwirkungen erzeugt werden, da liegt keine spezifisch ästhetische Wirkung vor. Da steht die Freude am sogenannten Kunstwerk in einer Reihe mit den Freuden am Spiel, an der Jagd, am Klatsch.

Damit muß gewiß vieles, vielleicht das meiste, was sich als Kunstwerk ausgibt, dieses Namens verlustig gehen – oder es enthält zum mindesten so wenig an künstlerischen Werten, die geeignet sind, Tiefenwirkungen hervorzubringen, daß es praktisch als Kunstwerk nicht in Betracht kommt, sondern als bloßer Lusterreger. Es soll damit solche Lusterregung nicht beanstandet werden – Lust und Erregung sind nicht an sich verwerflich. Nicht als an sich minderwertig soll die reine Oberflächenwirkung gescholten werden, sondern als unkünstlerisch, als außerkünstlerisch: Es ist nichts gegen das Amüsement an einer Posse oder gegen die Erregung, die eine Detektivgeschichte auslöst, einzuwenden. Nur darf man nicht glauben, in ihnen künstlerische Tiefenwirkung zu erleben. Die Verwechslung zwischen außerkünstlerischer Oberflächenwirkung und künstlerischer Tiefenwirkung liegt in diesen Fällen um so näher, weil die Posse mit dem Kunstdrama, die Detektivgeschichte mit der Novelle die Darstellungsform gemeinsam haben. Niemand kommt auf den Gedanken der Verwechslung, wo diese äußerliche künstlerische Form

fehlt. Niemand hat noch geglaubt, daß Kartenspielen und Jagd künstlerische Erlebnisse auslösen, obwohl ihre Freuden prinzipiell auf keiner anderen Stufe stehen als die Freuden an der Posse und der Detektivgeschichte.

Es muß freilich gewarnt werden, den Gegensatz zwischen Oberflächen- und Tiefenwirkung mit einem anderen zu verwechseln: Mit dem Gegensatz der Wirkung oberflächlicher und tiefer Kunstwerte. Der Gegensatz von Oberflächenwirkung und Tiefenwirkung ist ein Gegensatz der Wirkungsarten – die eine ist eine Wirkung auf das Vitale, die andere auf das Personale. Die Wirkung von oberflächlichen und tiefen Kunstwerten hingegen spielt sich innerhalb des Personalen ab. Ihr Unterschied ist ein Unterschied innerhalb der Tiefenwirkungen. Eine leichte Tanzmelodie kann durchaus Tiefenwirkungen erzeugen, aber die Werte, die in dieser Melodie verkörpert sind, sind verglichen mit den Werten einer Palästrinamesse oberflächlicher Natur, und damit ist auch die Tiefenwirkung der Tanzmelodie relativ oberflächlich. In einem Witz, einem Brettllied können gewisse Kunstwerte stecken, aber ihre Tiefe ist nicht zu vergleichen mit der des Don Quichote oder eines Schubertschen Liedes. Diese Unterschiede der Werttiefe können hier außer Betracht bleiben – sie haben nichts zu tun mit den Problemen von Oberflächenwirkung und Tiefenwirkung in dem hier besprochenen Sinn. Der Unterschied von Oberflächen- und Tiefenwirkung ist der Unterschied von unterästhetisch und ästhetisch – die Unterschiede der Werttiefe liegen an sich innerhalb der ästhetischen Sphäre selbst.

3.

Es war nötig, die beiden Arten künstlerischer Wirkung, die Oberflächen- und die Tiefenwirkung, zunächst möglichst weit auseinander zu reißen, damit ihr Gegensatz klar heraustrete – jetzt aber muß die Kluft zwischen beiden wieder überbrückt, die abgerissenen Verbindungsfäden müssen wieder angeknüpft werden. Gewiß, wo nur Oberflächenwirkungen, wo nur vitale Wirkungen vorliegen, dort gehört das Erleben dem Außerästhetischen oder besser dem Unterästhetischen an. Aber nun darf nicht umgekehrt gefolgert werden: Also sind immer, wo wir auch bei dem größten Kunstwerk vitale Wirkungen erleben, diese Wirkungen außerästhetischer Natur, bedeuten sie stets einen Einbruch des Außerkünstlerischen in die künstlerische Sphäre, und ihre Erzeugung sollte vom Künstler möglichst vermieden werden. Diese Folgerung wäre falsch. Wenn auch alle allein vorkommenden Oberflächenwirkungen außerkünstlerisch sind, so gibt es keine Tiefenwirkung der Kunst, in die nicht vitale Wirkungen verflochten sind, verflochten sein müssen. In höherem oder geringerem Grade: Sie sind relativ geringer beim Anblick eines ruhig gehaltenen geometrischen Ornaments oder einer ägyptischen Königsstatue – wie überhaupt in den Künsten, die Nietzsche als apollinische bezeichnet hat – sie sind stark hervortretend in den stürzenden Versmassen des Alexandriners, in den Rhythmen eines Tanzes, in den erregenden Szenen einer Tragödie. Einmal liegt es im Wesen der Kunstgattung, ob ein Mehr oder Weniger an solchen vitalen Wirkungen eingeschmolzen ist – es liegt zum andern im Wesen der

Kunstrichtung: der lebhafte, unruhige spätarchaische Stil enthält mehr von solcher Oberflächenwirkung als die Ruhe des Klassischen – Beethoven mehr als Bach, die gewundenen Barocksäulen mehr als die schlicht aufstrebenden dorischen.

In keinem Falle aber darf man glauben, daß – da die Alleinherrschaft der vitalen Wirkungen außerkünstlerisch ist – innerhalb der Kunst selbst, ein Weniger an vitalen Momenten eine besondere Höhe der Kunst ausmache. Vielmehr: Im Augenblick, wo diese vitalen Wirkungen im Zusammenhange mit Tiefenwirkungen auftreten, werden sie zu etwas Neuem und Anderem; nun sind sie nicht einfach mehr diese vitalen Momente, in ihrer Auswirkung nicht einfach mehr Oberflächenwirkungen – sie erhalten jetzt eine prinzipiell neue Bedeutung. Es tritt hier ein synthetisch-psychologisches Prinzip in Kraft, das von ausgebreiteter Wirksamkeit auf vielen Gebieten ist: Überall dort, so lautet es, wo psychische Wirkungen, die aus verschiedenen Sphären stammen, ineinander greifen, bleibt es nicht bei bloßer Addition – die aus der tieferen Sphäre stammenden Wirkungen färben die aus der oberflächlicheren stammenden mit ihrem Geist, ziehen sie in sich hinein. Aber wenn so die oberflächlicheren Wirkungen in die Sphäre der tieferen einbezogen werden, so ist doch nicht nur die tiefere Wirkung allein die gebende und die oberflächlichere die empfangende; vielmehr wird zugleich auch die tiefere Wirkung durch die oberflächlichere bereichert, gefüllt, konkretisiert.

Ein Beispiel aus einer außerästhetischen Sphäre: Das sexuelle Erleben als solches zum Beispiel liegt in der

vitalen Sphäre, geht das Ich nichts an. Aber nun tritt zu dem rein sexuellen Begehren das psychische Liebesmoment hinzu. Dieses Moment vernichtet das Sexuelle nicht und stößt es nicht aus, es steigert es vielmehr und vertieft es zugleich. Und andererseits gibt das Sexuelle der seelisch-menschlichen Beziehung eine Nähe, Tiefe und Innigkeit, die die rein seelische Beziehung als solche kaum erreichen kann.

Oder ein Beispiel aus der ästhetischen Sphäre selbst, bei der die Wirkungen, die zur Synthese gelangen, nicht den hier berührten Gegensatz der Vitalität und des Personalen angeht, sondern den Gegensatz außervitaler und vitaler Farbenwirkung. Einerseits ist ein glänzendes Schwarz, ein goldenes Gelb, ein schimmerndes Grün ästhetisch eindrucksvoll, wo sie auch vorkommen; andererseits aber erhält manche indifferente Farbe, wie zum Beispiel als Farbe nicht besonders anziehende Tönungen der Haut, wenn sie am menschlichen oder tierischen Körper Ausdruck der Gesundheit eines Lebendigen sind, ästhetische Bedeutung. Nun aber treffe beides zusammen: ästhetisch eindrucksvolle Farbe sei Ausdruck eines Lebendigen; dann addieren sich nicht beide Wirkungen, sondern sie steigern sich zu berückender Schönheit. Wenn das Grün nicht als avitale Farbe erscheint, sondern als das helle Grün frühlingsfrischer Vegetation, das tiefe Schwarz, das Kastanienbraun, das Goldgelb nicht bloße losgelöste, an unlebendigen Stoffen haftende Farben, sondern ein Braun, ein Goldgelb, ein Schwarz menschlichen Haares sind, so scheint das Vitale selbst gesättigt mit ihrer

Schönheit und ihre Schönheit verlebendigt durch das Einbezogensein in den menschlichen Körper.

Gleiches gilt nun auch für das Verhältnis der personalen und vitalen Momente im Bereich des Ästhetischen: die Erregung einer Tragödie ist vielleicht der Intensität nach geringer als die Erregung des Gladiatorenspiels oder auch eines gewöhnlichen Wettkampfes. Aber sie ist vertieft, in eine andere Sphäre gehoben, veredelt. Und andererseits: die Tiefenwirkung allein mag leicht blaß und unlebendig werden – dünn und farblos und tot. Es gibt Tragödien, denen es nicht an menschlicher Tiefe fehlt, aber an Erregung und Spannung und Vitalität – wie jene Nachahmungen Schillers, die seiner inneren Leidenschaft entbehren; es gibt Gedichte, die in bewegungsloser Kühle Tiefmenschliches gestalten. Nur durch den Zusammenklang mit vitalen Wirkungen wird die Blässe überwunden; die vitale Wirkung gibt dem ästhetischen Erleben die Fülle der Lebendigkeit. Zur Tragödie gehört Erregung, nicht nur Gepacktsein durch menschliche Werte, es gehört zur Melodie Bewegung, zur Malerei Farbigkeit und zum Gedicht Lebendigkeit des Geschehens, der Stimmung, des Gefühls. Nicht ein äußerlich hinzukommendes Phänomen ist die vitale Wirkung, sie durchdringt die Tiefenwirkung, macht sie lebensvoll, gefüllt und gesättigt. So spricht das vollendete Kunstwerk nicht nur zur seelisch-geistigen Person – es spricht zur Einheit von Person und Leben. Es setzt die vitalen Kräfte und die Dynamik der Person in Bewegung. In jeder Kunst in anderer Weise: Anders in der Musik als in der Epik, anders in der Baukunst als in der Malerei. Und

anders bei jedem Künstler und in jeder Kunstrichtung: Die klassische Ruhe Raffaels ist anders von vitalen Moment durchsetzt als die Drehungen Boticellischer Gestalten, anders sprechen sie aus dem saftigen Leben Franz Halsscher Zecher als aus der Süße Murilloscher Madonnen.

Weil dem so ist, gehört zum großen Künstler sowohl seelische Tiefe als Fülle des Erlebens. Es mag sein, daß diese Fülle des Lebens die Fesseln ziviler Lebensführung sprengt und der soliden Bravheit zum Ärgernis wird; aber die Kunst hat keine Bürgerkronen und keine Tugendrosen zu vergeben. Gleim war sittsamer als Goethe, aber die Lebensfülle des Genies fehlte ihm. Allein ebenso fremd steht die Kunst jener bloßen aufgeregten Vitalität gegenüber, die in Sturm und Drang der Jugend so gern für Genialität gehalten wird. Beides, Tiefe und Lebensfülle gehören zusammen und müssen sich im Kunstwerk niederschlagen. Wo nur Tiefe ohne Vitalität sich findet, da besteht die Gefahr des Akademischen, die Gefahr, in jenes genre ennuyeux zu verfallen, das Voltaire so sehr gehaßt hat; ebenso wie bloße Vitalität zur Oberflächenkunst führt. Aber dennoch bleibt es dabei: Oberflächenwirkung und Tiefenwirkung dürfen nicht in ihrer Bedeutung gleichgestellt werden. Der Zentralpunkt aller wahren künstlerischen Wirkung ist die Tiefenwirkung, die aus dem Erfassen künstlerischer Werte, aus dem Innern der Persönlichkeit stammt. Aber gerade, weil so vieles, was sich Kunst nennt, überhaupt keinen Zugang zu dieser Tiefe hat, wird so leicht übersehen, daß erst mit der Tiefenwirkung die Kunst beginnt.

Solche Anschauung hat freilich einen schweren Standpunkt populären und wissenschaftlichen Vorurteilen gegenüber. Der Vorwurf der Enge, der ungerechtfertigten Exklusivität wird ihr nicht erspart bleiben. Es klingt so viel weitherziger: Man dürfe nicht das Erleben eines kleinen Kreises als Maßstab nehmen, sondern müsse das künstlerische Erleben jedes Menschen zu seinem Rechte kommen lassen. Der Unterstützung aller Kunstbanausen ist man bei dieser Argumentation sicher: denn niemand wird zugeben wollen, daß sein künstlerisches Erleben nicht echt, nicht vollgültig, nicht berechtigt sei.

Allein die Gegensätze, die hier aufeinander prallen, sind falsch aufgezogen, wenn man es so darstellt, als ob die hier vertretene Anschauung aus dem Erleben eines hochmütig exklusiven Kreises die Gesetzmäßigkeiten der Ästhetik ableiten wolle – aus dem Erleben eines Kreises, der sich selbst als den alleinigen Besitzer des echten Ringes proklamierte, während die gegnerische Anschauung solchem Hochmut entsage. Nicht das subjektive Erleben irgendeines Menschen oder irgendeines Kreises von Menschen wird zum Maßstab für das Erleben aller anderen Menschen gestempelt, sondern die Grundfrage lautet: was liegt im Wesen des künstlerischen Erlebens und was nicht? Schlimm genug, wenn nur relativ wenige Menschen das Wesen künstlerischen Erlebens in aktuellen Erlebnissen realisieren. Allein soll man deshalb das Wesen des künstlerischen Erlebens umbiegen, verflachen, verwässern, damit es auf das Erleben möglichst vieler zutrifft? Ästhetik ist nicht Psychologie. Für die Psychologie ist alles gleichberechtigt, was seelisch vorhanden ist. Die Tiefenwirkung ist ihr

nicht wertvoller als Oberflächenwirkung. Allein die Ästhetik hat nun einmal die Aufgabe die Schafe von den Böcken zu sondern – es ist dieser Aufgabe nicht gedient, wenn sie ein allzu milder Richter ist und alle Böcke zu den Schafen rechnet.

Von einer anderen Seite her nivelliert eine mißverstandene genetische Betrachtungsweise die Höhenunterschiede ästhetischen Erlebens: Genetisch geht die Oberflächenwirkung den Tiefenwirkungen voraus – das ist unbestreitbar: Da Oberflächenwirkungen nur das Vorhandensein vitalen Geschehens voraussetzen, Tiefenwirkungen aber an ein personales Ich appellieren, so sind die Bedingungen für das Zustandekommen der Oberflächenwirkungen entwicklungsgeschichtlich weit früher gegeben als für das Entstehen von Tiefenwirkungen. Das besagt nicht: die Tiefenwirkungen haben sich aus den Oberflächenwirkungen entwickelt, sondern die Tiefenwirkungen kommen auf einer bestimmten Stufe der Entwicklung als etwas Neues hinzu, überbauen die Oberflächenwirkung. Auch entwicklungsgeschichtlich lassen sich also Oberflächenwirkung und Tiefenwirkung nicht auf einen gemeinsamen Nenner bringen – Tiefenwirkung hat sich nicht aus Oberflächenwirkung entwickelt.

Allein bestimmten Richtungen der entwicklungsgeschichtlichen Auffassung paßt diese Auffassung keineswegs: Sie suchen überall nach Prinzipien, die die primitivsten Stufen der Entwicklung mit den höchsten verbinden: In unserem Falle bieten die Oberflächenwirkungen ein solches durchgehendes Prinzip – sie finden sich in den ersten Anfängen künstlerischen und

pseudokünstlerischen Erlebens beim Tier so gut wie im Genuß der höchsten Schöpfungen der Kunst. An sie wird sich also die bekämpfte Form entwicklungsgeschichtlicher Betrachtungsweise halten: sie wird die Tiefenwirkungen vernachlässigen und als ästhetische Grundprinzipien nur solche anerkennen, die das Oberflächenerleben zum Ausgangspunkt nehmen. Hieraus erklärt sich zum Beispiel die Beliebtheit eines so stark simplifizierenden Prinzips wie: „Kunst ist Spiel" gerade bei den evolutionistischen Ästhetikern (Spencer, Konrad Lange): das Sichbalgen junger Hunde fügt sich diesem Prinzip wie der Genuß der Divina comedia; es verbindet das Grausamkeitsspiel der Katze mit der Maus und das Trauer„spiel", die Tragödie. In der Tat besteht diese Verbindung, solange man nur das Oberflächenerleben betrachtet. Der Spieltrieb steckt in allem künstlerischen Schaffen und Aufnehmen; das Spielprinzip ist in der Tat ein universales Prinzip. Aber die Universalität dieses Prinzips wird damit erkauft, daß man mit ihm am eigentlich Künstlerischen vorbeigeht. Der Genuß des Spieles ist stets Oberflächengenuß: Erregungsgenuß (Wetten), Genuß der eigenen Tätigkeit (Geschicklichkeitsspiele), des Machens (Bauspiele der Kinder), der Phantasietätigkeit (Rätselraten, spielende Phantasie), der Spannung und Erwartung (Glücksspiele). Nur wenn man wie Schiller den Begriff des Spieles derart umdeutet, daß das Spielen die gestaltende Tätigkeit der personalen Sphäre mit umfaßt, dann besteht der Satz: „Kunst ist Spiel" zurecht – aber dann verliert er auch seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung: die tierischen Spiele entgleiten ihm.

Hält man sich von solcher Umdeutung fern, so geht man mit dem Prinzip: „Kunst ist Spiel“, an den eigentlich künstlerischen Wirkungen vorbei. Man macht dann die Augen zu vor dem, was gerade das Erleben der Divina comedia vom fröhlichen Balgen junger Hunde unterscheidet: daß in echter Kunst nicht nur das Ich durch „Reize“ in Bewegung gesetzt wird oder sich selbst durch Erregung zur Tätigkeit bringt, sondern daß das Ich im Gegenstand künstlerische Werte erfaßt, von denen es selbst wiederum im Tiefsten ergriffen und beglückt wird.

DIE PSYCHISCHE BEDEUTUNG DER KUNST.

1.

Ist es nicht sonderbar? da sind uninteressante Menschen – Menschen, wie man sie alle Tage in Holland trifft, an deren gleichgültigen Physiognomien wir achtlos vorübergehen, und da kommt Rembrandt und konterfeit sie in aller Schlichtheit ab, und nun stehen wir gepackt und beglückt vor dem Bilde der Staalmeesters, vor dem Bilde eben jener Menschen, deren Banalität uns im Leben erschreckt. Oder: was kümmert uns die Alltagsliebe irgendeines Jünglings zu einem Mädchen! Aber das Volkslied braucht nur von ihnen in seinen ungelenken Worten zu sprechen, und wir sind erschüttert. Steine werden geschichtet, ganz gewöhnliche Steine – und sie fügen sich zum mitreißenden Erlebnis des gotischen Doms; Töne werden zu Symphonien gefügt und Linien zu Ornamenten und immer dasselbe Spiel – den Farben und Tönen und Linien und Steinen wird eine unerhörte Macht über uns verliehen. Wie kommt das? Wie ist der seelische Prozeß beschaffen, der solche Wunder vollbringt, der Wirkungen erzeugt, die qualitativ anders sind als alles, was wir sonst erleben, die sich nur vergleichen lassen mit der Ergriffenheit religiösen Fühlens und metaphysischer Erkenntnis?

Die Frage, die wir hier stellen, ist die Frage nach den Wirkungen des Kunstwerks, die rein von seinen ästhetischen Qualitäten und nichts anderem ausgehen – die Frage nach den autonomen Wirkungen des Kunstwerks. Diese Frage gewinnt erst auf relativ späten Stufen der Entwicklung einen sachlichen Hintergrund in der tatsächlichen kulturellen Bedeutung der Kunst. Lange Zeiten hindurch werden Kunstwerke überhaupt nicht um rein künstlerischer Wirkungen allein geschaffen, sondern um Zwecken zu dienen, bei denen die rein künstlerische Wirkung mit anderen Wirkungen zusammenläuft und verschmilzt. Nur zwei solcher Zwecke des Kunstwerks mögen als die vornehmsten in der Entwicklung genannt werden: die Religion und der Schmuck. Es ist heute trivial geworden, von der Abhängigkeit der Kunst in ihrer Entwicklung von der Religion zu reden, so trivial, daß eher vor einer Überschätzung als einer Unterschätzung dieser Abhängigkeit zu warnen ist. Die Beispiele für einen solchen Zusammenhang und Zusammenklang künstlerischer und religiöser Wirkungen sind ja in die Augen fallend genug. Von den religiösen Tänzen, den Lärmorgien, den Götzenbildern, den Zaubersprüchen der Primitiven zieht sich die Linie über Pindarsche Hymnik und griechische Tragödie, den Zeus des Phidias, die Psalmen und die Statuen Buddhas zu mittelalterlicher Bildkunst, den Marienliedern und den Oratorien.

Nicht minder bedeutsam jedoch für die Entwicklung der Kunst als die religiöse Bindung ist ihre Schmuckfunktion geworden. Wir müssen entwicklungsgeschichtlich ihre Bedeutung weit über die eigentliche Schmuck-

kunst, über die künstleriche Ausschmückung von Geräten und Gefäßen aller Art, von Möbeln und Kleidung und Wohnräumen hinaus ausdehnen. Noch im Rokoko steht die Schmuckbedeutung der Kunst im Vordergrund; die Bilder sollen vor allem das Boudoir der Dame, den Festraum des Mächtigen schmücken, die Symphonien sich in den Rahmen der Geselligkeit einfügen, die Opern die Feste verschönern.

Allein es geht nicht an, die Kunst früherer Zeiten rein aus Zweckwirkungen verstehen zu wollen. Es hat immer Kunst gegeben, die rein um ihrer selbst willen genossen wurde. Wenn der Römer Horazischen Oden lauschte, wenn der Renaissancefürst die Werkstätten der Maler besuchte, so war hier der Genuß des Kunstwerks reiner Selbstzweck. Soweit man jedoch die autonome Wirkung der Kunst in früheren Zeiten ausdehnen mag, der Hauptstrom der Kunstentwicklung ging lange andere Wege. Erst in den letzten hundert Jahren tritt die Kunst als von allen Zwecken losgelöste, selbständige Macht in den Vordergrund gegenüber der anderen Zwecken verhafteten Kunst. Nun werden die Gemälde von den Altären genommen und von den Wänden, die sie schmückten, und in Museen vereinigt, um rein um ihrer selbst willen genossen zu werden, nun werden die Konzerte aus den Emporen der Kirchen und den Festsälen der großen Herren in den öffentlichen Konzertsaal verlegt. Und – unerhört für andere Zeiten – der Dom selbst, bei dessen Bau künstlerische und religiöse Intentionen ineinander gewoben waren, wird zum Gegenstand rein künstlerischer Betrachtung. Man kann es bedauern oder begrüßen, daß es so geworden ist – die

Tatsache der stärkeren Verselbständigung der Kunst kann nicht bestritten werden.

So wird die Kunst heute vornehmlich um der unmittelbaren Wirkungen willen gesucht, die von ihr ausgehen. Aber diese Wirkungen sind zweierlei Art – ungleich genug in ihrer seelischen Bedeutung. Die eine ist jene Wirkung der Kunst, an die ich bei den Ausgangsbeispielen von Rembrandt, dem Volkslied und den Symphonien dachte, die Wirkung der Kunst auf die Tiefe des Ich, die Tiefenwirkung der Kunst – die andere ist die Wirkung auf die Oberfläche, die reine Lust- und Erregungswirkung. Nur die Tiefenwirkung ist die spezifisch künstlerische Wirkung. Wenn auch auf die Oberflächenwirkung selbst bei dem tiefsten Kunstwerk nicht verzichtet werden kann, da sie ja der Tiefenwirkung die Fülle und Lebendigkeit gibt,[1] so ist sie dennoch sekundär gegenüber der Tiefenwirkung. Nur der Tiefenwirkung soll daher unser Interesse gelten, nur an sie werde gedacht, wenn wir nach der Bedeutung der Kunst fragen.

2.

Die populär verbreitetste Anschauung über die jenseits des bloßen Vergnügens liegenden Tiefenwirkungen der Kunst – eine Anschauung, der auch manche Ästhetiker nicht fernstehen, ist folgende: die höchste und letzte Wirkung der Kunst sei die, daß sie uns vom Alltag befreie, daß sie uns hinaushebe über die Misere des Alltags. Man hat oft mit hohen Worten

[1] Siehe die vorhergehende Abhandlung.

diese ihre Mission geschildert: wie die Kunst alles Kleinliche, alles Widrige und Schmutzige, das der Alltag bringt, von uns abstreife, uns emportrage in eine Welt des Scheins, die unser empirisches Dasein hinter sich lasse. Es soll nicht bestritten werden, daß die Kunst eine solche Mission der Befreiung vom Alltag wirklich ausübt. Allein das Entscheidende kann mit der Aufzeigung dieser Mission nicht beigebracht werden. Befreiung vom Alltag – das ist etwas rein Negatives: es besagt, daß wir durch die Kunst von etwas anderem losgelöst werden; es sagt nicht, was die spezifische Funktion der Kunst, was die Wirkung der ihr und nur ihr zukommenden Werte bedeutet. Befreiung vom Alltag, das ist keine Wirkung, die nur die Kunst allein auszuüben imstande ist, eine Bedeutung, die der Kunst allein zukommt. Befreiung vom Alltag bringen Spiel und Trunk und jede Art von Sensation noch viel sicherer und gründlicher – gründlicher jedenfalls als alle realistische und naturalistische Kunst. Es ist ja kein Zufall, daß realistische und naturalistische Kunst auch meist mit der Begründung abgelehnt zu werden pflegen, daß sie uns zu sehr an den Alltag binde.

Der gleiche Einwand, daß nur die negative, nicht auch die positive Wirkung der Kunst durch sie erklärt werde, gilt letztlich auch gegenüber der viel tiefer grabenden und deshalb um so leichter bestechenden Theorie der Kunstwirkung, wie sie Nietzsche in der Geburt der Tragödie aufgestellt hat. Kunst sei Erlösung, so meint er, nicht von den kleinen Schmerzen des Alltags, wie jene andere Lehre glaubte, sondern Erlösung von dem tiefen und letzten Leid, in dem der junge Nietzsche

unter Schopenhauers Einfluß das eigentliche Wesen des Daseins erblickt. In der Kunst erlöst sich der Urwille selbst von seinem Leide, und das ist die metaphysische Rechtfertigung der Kunst. So könne auch nur derjenige, der wie der Grieche ein Bewußtsein von dem Abgrund des Seins, von unermeßlichem metaphysischem Leid besitzt, der Kunst in ernstzunehmender Haltung sich nahen; denn nur wer in die Urwidersprüche des Daseins hinabgeblickt hat, bedarf überhaupt der Erlösung durch die Kunst. Sie erlöst ihn, indem sie über den Abgrund der Welt den schönen Schein breitet: sie zaubert in Epik und Plastik vor seine Augen die beglückenden Gestalten der homerischen Götterwelt, sie hebt in der Lyrik das Einzelsubjekt zugunsten des Überindividuellen auf, sie vereint im Tragischen beide Wirkungen.

Aber auch diese Lehre – trotz ihrer metaphysischen und künstlerischen Tiefe – läßt das eigentlich Ästhetische der Kunst unerklärt. Es sei zugegeben, daß die Kunst durch den Schein erlöse. Aber gerade die griechische Kunst ist nicht nur Schein, sie ist schöner, ästhetisch wertvoller Schein. Weshalb muß der Schein schön sein, um erlösen zu können? Die Nietzschesche Anschauung gibt einzig von der Tatsache Rechenschaft, daß eine neue, eine Scheinwirklichkeit über den Abgrund gebreitet wird, aber das gerade, was hier Problem geworden ist, daß die Scheingestaltung ästhetisch sein muß, wird zur unerklärten Voraussetzung.

So bleibt das alte Problem in unverminderter Schärfe bestehen: welche Bedeutung hat die ästhetische Gestaltung der Kunst für den aufnehmenden Menschen? Nicht

von außen her – indem man die Kunst von anderen Seinsgebieten, vom Alltag, von der außerästhetischen Wirklichkeit abhebt, kann es entschieden werden, sondern nur, indem man von innen her den Werten der Kunst nachgeht und ihre spezifische Bedeutung für die Psyche zu ergründen sucht.

3.

Sofort wird ein Bedenken auftauchen. Ist es denn überhaupt sinnvoll, von der Tiefenwirkung der Kunst zu sprechen? Gibt es nur eine einzige Tiefenwirkung? Läßt sich die Ergriffenheit tragischen Erlebens mit der gewiß beglückenden, aber doch in eine kühlere Atmosphäre gehobenen Anschauung eines Deckenfrieses vergleichen? Hat das realistische Porträt Tiefenwirkungen, deren Artung sich überhaupt in eine Reihe stellen läßt mit dem Rausche eines dahinstürmenden Goetheschen Jugendgedichts? Ist es nicht vermessen, von der Tiefenwirkung der Kunst zu reden?

Demgegenüber muß von vornherein die Behauptung gewagt werden, daß nur auf dem Ineinander einiger weniger Grundmomente die scheinbar so verschiedenartigen Tiefenwirkungen der Kunst beruhen, daß eine Synthese einiger weniger prinzipieller Wirkungen das Mosaik vielfältiger Tiefenwirkungen entstehen läßt. Und darüber hinaus: Selbst diese Grundmomente, die als Wertmomente am Gegenstand sich nicht berühren und teilweise sogar einander widerstreiten, haben doch das eine gemeinsam, daß ihre Wirksamkeit im Ich an demselben Punkte ansetzt, daß letztlich alle ästhetischen und seelischen Tiefen-

wirkungen von verschiedenen Seiten herkommend, doch zu einer letzten gemeinsamen Wirkung hintendieren.

Es wird nicht möglich sein, diese Thesen hier nach allen Richtungen hin zu erweisen; es soll genügen einige wenige sich über alle Kunstgebiete erstreckende Wertmomente herauszugreifen, und dann bei jedem dieser einzelnen Wertmomente zu fragen, worin denn nun seine spezifische Wirkung besteht – um dann zu erkennen, daß die spezifische Wirkung dieses einen Moments doch im letzten Grunde mit der spezifischen Wirkung der anderen ästhetischen Wertmomente innerlichst verbunden ist.

4.

Die verschiedenen künstlerischen und ästhetischen Werte lassen sich ihrem Wertgehalt nach in drei Gruppen ordnen, die schlagwortmäßig als die formalen, die imitativen und die inhaltlich-positiven Wertmomente bezeichnet werden sollen.

Die formalen Werte.

Es möge dasjenige ästhetische Wertprinzip an die Spitze gestellt werden, das jedem, der nach ästhetischen Wertprinzipien Umschau hält, zuerst in die Augen springt: das formale Prinzip der Eurhythmie, wie es genannt werden soll. Die Tatsachen der Symmetrie und Harmonie, des Rhythmus und Gleichgewichts, der Proportion und der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Es gibt kein Gebiet der Kunst und der schönen Natur, das nicht durch dies Prinzip gebunden und geformt würde. Der

schöne menschliche Körper in seinen Proportionen, die Harmonie der Farben und Töne gehorcht ihm wie der Aufbau der Musik und die Gestaltung des Verses; ohne innere Schwergewichtsverteilung ist eine künstlerische Prosa so wenig möglich wie ein Gemälde; Eurhythmie ist das Rückgrat der Architektur, sie ist der Nerv des Tanzes. Sie ist die Grundlage für all das, was man künstlerische Form nennt.

Allein die ästhetische Funktion der Eurhythmie ist nicht einheitlich. Es wird sich herausstellen, daß der Eurhythmie in der Kunst eine dreifache Bedeutung zukommt. Hier soll zunächst nur von der primitivsten dieser Bedeutungen gesprochen werden: Es ist die ordnende Funktion der Eurhythmie, die massengestaltende.

Es läßt sich diese Funktion der Eurhythmie am besten durch Kontrastierung klarmachen: Eine Schachtel roter und grüner Kugeln werde auf den Tisch ausgeschüttet, bunt liegen sie durcheinander – ein vielleicht nicht reizloses Chaos – aber doch ein Chaos. Nun aber ordnen wir die Kugeln durch einen Rhythmus, wir stellen sie zu Quadraten und Rechtecken zusammen, in Reihen abwechselnd legen wir sie nebeneinander, und aus dem Chaos wird ein geordnetes Ganzes. So einfach das Beispiel ist, es zeigt, daß die besondere Bedeutung der eurhythmischen Prinzipien darin besteht zu ordnen, zu gliedern. Daß die Eurhythmie in Funktion steht, in gliedernder, ordnender Funktion, darin beruht ihre erste ästhetische Bedeutung. Das klingt trivial und wird doch meistens verkannt. Gewöhnlich meint man, daß der Wiederholung als

solcher, nicht erst der Funktion, die sie ausübt, ästhetischer Wert zukomme. Jedoch: woher sollen nebeneinander gereihte Punkte in endloser Wiederholung eine ästhetische Bedeutung haben, wenn sie der einzelne Punkt nicht hat. Die Summation von ästhetisch Gleichgültigem könnte doch nicht an sich schon ästhetisch Wertvolles erzeugen, wenn wirklich in der Wiederholung der Wert beruhen sollte. Aber wenn diese Punkte als Verzierung am Rand eines Tellers angebracht sind, und dann noch einmal in der Mitte als kleiner Kreis, dann verdeutlichen sie die Massenverteilung und die Kräftespannung des Tellers – sie ordnen für den Eindruck die an sich zunächst ungegliederte Fläche des Tellers. Oder ein anderes Beispiel: Reimworte wie „Tal, Glanz, mal, ganz" hintereinander gereiht, ohne daß sie etwas ordnen und gestalten, sind ästhetisch völlig indifferent, obwohl doch auch bei ihnen die Wiederholung vorhanden ist. Aber wenn sie ein sinnvolles Ganzes ordnend gestalten:

„Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz" –

dann gewinnt diese Folge von Reimen tiefe künstlerische Bedeutung. Und so überall. Überall ist es die grundlegende Funktion der Eurhythmie das, was im Rhythmus steht, zu ordnen und zu gliedern.

Mit dieser Auffassung der Eurhythmie als eines Prinzips der Ordnung ist eine ihrer wesentlichsten Bedeutungen am Kunstwerk selbst geklärt, und ohne viel Mühe

wird hieraus auch ihre nächste seelische Wirkung verständlich:

Solange die Masse der bunten Kugeln ungeordnet im Chaos auf dem Tische liegt, ist sie für das Ich unüberschaubar, als Ganzes unauffaßbar. Das Durcheinander der Kugeln steht dem Ich als etwas Fremdes gegenüber, als etwas, das sich seiner Herrschaft nicht fügt. Es wird anders, wenn die Kugeln geordnet werden. Jetzt erst ist das Ich imstande, die Menge innerlich zu durchschauen, sie zu packen, sich innerlich ihrer zu bemächtigen. Und das ist die erste seelische Bedeutung der rhythmischen Ordnung: *das Geordnete für das Ich aus einem Fremdkörper in ein Beherrschbares zu verwandeln.*

Diese psychisch-funktionelle Bedeutung der Eurhythmie gehört jedoch nicht dem Gebiet der Kunst allein an. In ihr berühren sich *Erkenntnis* und *ästhetisches Erleben.* Auch die Erkenntnis beruht auf dem Trieb, die Gegenstandswelt innerlich beherrschbar zu machen; nur ist das Mittel, dessen sich die Erkenntnis bedient, um sich die Welt geistig zu unterwerfen, nicht die *anschauliche Erfassung,* sondern der *Begriff.* Es ist geradezu eine Zerstörung des Anschaulichen, dessen sich der Intellekt schuldig macht. Der Baum zum Beispiel darf nicht länger als anschauliche Einheit bestehen bleiben, wenn er beschrieben, eingeordnet, begrifflich erkannt werden soll. Das ästhetische Erfassen hingegen läßt die Anschaulichkeit bestehen. Und trotz dieser Verschiedenheit sind die Prinzipien, mit deren Hilfe die geistige Unterjochung der Gegenstandswelt vor sich geht, zum Teil dieselben. Auch bei der Beherrschung

der Welt durch die Erkenntnis spielen Ordnung, Gliederung, Rhythmisierung eine Hauptrolle. Unsere erkenntnismäßige Herrschaft über die Welt wächst, wenn es uns gelingt, das Chaos der Tatsachen in die Ordnung, in den Rhythmus von Gesetzen einzufügen, und ein dem Ästhetischen verwandtes Glücksgefühl ergreift den Forscher, wenn er mit Hilfe eines einzigen großen Gesetzes, wie es das Gravitationsgesetz ist, die Fülle unendlicher Geschehnisse im Weltsystem zu durchschauen vermag.

Worin liegen die Grundlagen solchen Glücksgefühls der ästhetischen und erkenntnismäßigen inneren Herrschaft über die Dinge? Es ist Mode geworden, jedes Glücksgefühl des Beherrschens auf den Nietzscheschen Willen zur Macht zurückzuführen. Hiervon ist soviel richtig, daß sowohl in den gewöhnlichen Beispielen des Willens zur Macht als auch in der ästhetischen Anschauung, wie in der Erkenntnis die Tatsache der Ichbehauptung, des Sichdurchsetzens gegenüber dem Gegenstande im Mittelpunkt steht. Aber über diesen einen Punkt hinaus erstreckt sich die Ähnlichkeit von Wille zur Macht einerseits und erkenntnismäßiger oder ästhetischer Beherrschung des Gegenstandes andererseits nicht. Man vergegenwärtige sich nur einmal die Beispiele, an die man beim Willen zur Macht zunächst zu denken gewohnt ist, das Beispiel des Ehrgeizigen, der die Welt seinem Willen unterwirft, des Menschen, der am Kommandieren vielleicht bis zum Peinigen der Untergebenen seine Freude hat, wie der Hysterischen, die sich die Menschen durch ihre Launen dienstbar macht. In allen diesen Fällen steht jene Ichsphäre im Vorder-

grund, die ich als das Selbst des Menschen bezeichnen möchte; jene Sphäre, die an der Selbstsucht, der Eitelkeit, aber auch an der Freude am Eigentum beteiligt ist. Überall liegt hier der Nachdruck darauf, daß ich es bin, gerade ich, dem das die Eitelkeit Kitzelnde widerfährt, dem dieser schöne Schmuck gehört, ich, dieser empirische Mensch. In allem Willen zur Macht liegt der Nachdruck auf dem empirischen Selbst. Das empirische Selbst will sich in dieser seiner Selbstheit fühlen, sich behaupten – dazu bedarf es einesteils des Gegenüber, des Gegenspielers – das Fremde muß gerade in seiner Fremdheit, seinem Gegenüberstehen gewahrt bleiben, andererseits aber darf es dem Selbst nicht gleichberechtigt gegenüberstehen, es muß dem Ich gegenüber klein gemacht, es muß erniedrigt, gedemütigt, ja vielleicht in seinem Eigenwert zerstört werden.

Damit aber wird der Gegensatz dieses Willens zur Macht zu der erkenntnismäßigen und ästhetischen Herrschaft über die Dinge deutlich. In der Erkenntnis wie in der ästhetischen Anschauung spielt das Selbst überhaupt keine Rolle. Das Ich löscht sich gerade als Selbst aus, um die Gegenstände in sich aufzunehmen, sich ihnen ganz hingeben zu können. Die „Interesselosigkeit", die „Willenlosigkeit", die Kant so sehr betont hat, gilt in diesem Sinne nicht nur für das Ästhetische, sondern ebenso für die Erkenntnis – beide sind „sachlich", sind „selbstentrückt" in ihrer Hingabe an die Gegenstände. Freilich in noch höherem Maße als in der Erkenntnis besteht im Ästhetischen die Tendenz unbedingtester Hingabe an den Gegenstand, denn die ästhetische Anschauung bedarf nicht erst wie die

Erkenntnis der Vermittlung des Begriffs um an die Welt heranzukommen – es ist kein Medium eingeschaltet zwischen dem Ich und den Gegenständen. Im ästhetischen Anschauen sehen wir dem Gegenstand ins Angesicht, wir lassen ihn in uns eindringen, wir geben uns ihm hin. Aber dies ist das merkwürdige Wechselspiel: Die Hingabe bedeutet ein Auslöschen des Selbst, aber nicht ein Auslöschen des Ich. Indem wir uns dem Gegenstand hingeben, ihn in uns eindringen lassen, wird er unser, wird er uns geistig einverleibt, bemächtigen wir uns seiner. In der Hingabe, in dem Auslöschen unseres Selbst tritt unsere Herrschaft zutage – die Kluft zwischen uns und dem Gegenstand wird durch unser Erfassen geschlossen. Aber das bedeutet nicht, daß der Gegenstand der Siegreiche ist, daß er letztlich Gewalt über uns gewinnt. Im Gegenteil, gerade aus dieser Spannung der überwundenen Fremdheit wächst das Glücksgefühl der Ichbehauptung heraus. Das ist das merkwürdige Doppelspiel äußerster Hingabe im Ästhetischen, äußerstes Auslöschen des Selbst, damit das Ich um so tiefer sich des Gegenstandes bemächtigen kann.

Für dieses restlose Aufgehen des Gegenstandes in uns ist nun die eurhythmische Gliederung Voraussetzung, unentbehrliches Hilfsmittel: der Gegenstand muß derart gestaltet sein, daß er auch wirklich durchschaubar, in die Anschauung aufnehmbar ist. Das ist nicht der Fall, wenn auf einem Bilde da ein Mensch, dort ein Haus, dort ein Waldstück dargestellt ist – unverbunden – zufällig – zusammenhangslos; der Gegenstand wird erst in die Anschauung aufnehmbar durch

Gliederung, durch Rhythmisierung, die möglichst viel in möglichst einheitlichem Griffe zu durchschauen und zu packen erlaubt.

5.

Ist wirklich die Durchschaubarkeit des Gegenstandes, die Beherrschung des Gegenstandes durch das Ich das letzte Ziel der eurhythmischen Ordnung? Wäre es so, so stünden intellektuelle Erkenntnis und ästhetische Anschauung auf gleichem Boden; denn in dieser Tendenz sich des Gegenstandes durch ordnende Gliederung zu bemächtigen, sind sie verwandt. Wäre es so, dann müßte die ästhetische Anschauung als der begünstigtere Rivale anerkannt werden, dem das Ziel des gemeinsamen Strebens restloser zu erfüllen gelänge: wenn beide die Herrschaft über den Gegenstand suchen, beide durch Hingabe an die Sache und Aufnahme des Gegenstandes in das Ich, so können doch dieselben Momente sich in der Anschaulichkeit des Ästhetischen direkter, reiner, reibungsloser auswirken als in der Begrifflichkeit intellektueller Erkenntnis.

Allein so einfach liegen die Dinge nicht: der irrationalistische Intellektualismus des Ästhetischen, der in der ästhetischen Gegenstandserfassung eine höhere, vollendetere Form der Erkenntnis gegenüber dem Begrifflichen sehen will, ist als letztes Wort der Ästhetik ebenso zu verwerfen wie der rationalistische Intellektualismus des 17. und 18. Jahrhunderts, der in der ästhetischen Anschauung eine verworrenere, undeutlichere und deshalb unvollkommenere Form der Erkenntnis erblickte. Selbst wenn man der ästhetischen

Kontemplation als Gegenstandsdurchschauung den Charakter der Erkenntnis zuspricht, so ist doch Ziel, Absicht und Bedeutung solcher ästhetischer Erkenntnis eine andere als die der begrifflichen Erkenntnis.

Wir sind gewohnt, „Erkenntnis" – auch wenn wir psychologisch denken wollen – allzu sehr nach ihrer erkenntnistheoretischen Bedeutung, nach ihrer Leistung für die Erfassung des Gegenstandes zu interpretieren, als ein gleichsam neutrales Fernrohr, bei dem wir nur das Objektiv, je nach der Artung des Gegenstandes anders einstellen müssen. Allein, auch wenn es sich um den gleichen Gegenstand handelt, kann Erkenntnis psychologisch völlig Verschiedenes bedeuten: So „weiß" der Gebildete, daß die Entfernung zwischen Europa und Amerika mehrere tausend Kilometer beträgt, und der Matrose, der auf einem Segelschiff von Hamburg nach Buenos Aires fährt, „weiß" es auch. Logisch, intellektuell ist zwischen dem Wissen der beiden Menschen kein Unterschied – psychologisch sind diese beiden Arten von Wissen um Welten von einander entfernt. Der Matrose, der Wochen um Wochen, das endlose Meer vor Augen, bei Sturm und Regen und Sonnenschein und Windstille diese Tausende von Kilometern in langsamer Fahrt zurücklegt, hat „erfahren", „erlebt", was eine solche Entfernung besagt, sie hat Subjektsbedeutung für ihn gewonnen, während der Gebildete einfach Begriffe in sich aufgenommen hat. Nur bis zum Sammelkasten seines Intellekts ist bei dem Gebildeten das Wissen durchgedrungen – der Matrose ist in seiner psychischen Existenz berührt worden.

Das ist der entscheidende Punkt: Wissen kann „Subjektsbedeutung“ haben, und kann keine haben; es kann die „Existenz“ des Ich, die „Substanz“ des Ich, die „Realität“ des Ich berühren, und es kann über das Ich hingleiten. Alle Stufen gibt es vom äußerlichsten, bloß intellektuellen Wissen bis zum Wissen, das die Existenz völlig umbaut oder zerstört: vom Tode von Menschen lesen wir täglich in der Zeitung, wir „wissen“ ebensogut davon, wie die, die ihnen nahestanden, die sie liebten und verehrten. Allein: was bedeutet das Wissen für uns, und was bedeutet es für sie! Dem einen vernichtet es die psychische Existenz für sein ganzes Leben, er ist nur noch ein Schatten dessen, was er gewesen ist; wir registrieren vielleicht nur die Tatsache, daß Herr X. nicht mehr unter den Lebenden weilt. Oder: ein junger Mann, der das Elternhaus verläßt, „weiß“ sehr viel über das Leben. Er weiß, daß man fremden Menschen nicht trauen soll, daß die Jugend rasch vergeht, und man sie daher ausnutzen soll; und vieles andere mehr, das ihm seine Eltern aus eigener Erfahrung als Ratschläge übermittelt haben – wenn er sehr gutwillig ist, so glaubt er auch an die Richtigkeit dieser Ratschläge. Aber nun macht er eine einzige tiefgehende Erfahrung mit einem Menschen, er wird belogen von jemandem, dem er vertraut hat – und was bisher intellektuelles Wissen über die Welt war, wird zum existentialen Wissen: das begriffliche Wissen erhält Subjektsbedeutung.

Damit ist auch derjenige Unterschied zwischen intellektueller und ästhetischer Erkenntnis gekennzeichnet, auf den es hier ankommt: für das intellektuelle

Wissen ist die Beherrschung des Gegenstandes durch den Begriff Endzweck. Letztlich bleibt die Spannung zwischen Ich und Gegenstand in ihm bestehen: das Ich steht einem fremden Gegenstand gegenüber und durchschaut ihn. Selbst wenn das Wissen allerpersönlichsten pragmatischen Zwecken dient, als Wissen ist es sachlich, interesselos, kontemplativ.

Für die ästhetische Anschauung hingegen ist die Beherrschung des Gegenstands, die Durchschauung und Kontemplation nur Mittel zum Zweck. Das ästhetische Objekt muß Subjektsbedeutung gewinnen, anrühren an die Existenz des Ich, es muß „erlebt", nicht nur gewußt werden. Auch im gewöhnlichen Leben wissen wir, daß der Raum Tiefe hat, ja wir sehen es, indem wir die Augen aufmachen, in jedem Moment. Allein die Kunst ist damit nicht zufrieden: Die Tiefe des Raums muß „erlebt" werden. Der Künstler reiht – etwa im Innern einer Kirche – Pfeiler hinter Pfeiler in gleicher Höhe und in gleichem Abstand, er verbindet sie durch Bogen, das Auge wird in die Tiefe gezogen, und es mißt die Tiefe des Raums an seiner Erfüllung, an den Überschneidungen, an den Abständen und Größenverhältnissen, und nun wird die Tiefe des Raumes erlebt, wie ein anderes Mal seine Geschlossenheit, das dritte Mal seine Weite.

Und diesem Heranbringen an das Ich dient die rhythmische Ordnung in doppelter Weise: einmal beherrschen wir durch diese Ordnung den Gegenstand, kommt er uns näher, vermag er mit seinen inhaltlichen Werten in uns einzudringen, kann er Bedeutung für uns gewinnen. Nach dieser Richtung ist die eurhythmische

Ordnung bloße Hilfe um anderen Werten den Boden zu ebnen – ist sie ein formaler Wert. Zugleich aber hat die Eurhythmie ihre eigene Bedeutung: Harmonie, Einheit, Gleichgewicht sind tiefste Tendenzen des Ich. Indem der Gegenstand in ihren Formen erscheint, tut er diesen Tendenzen des Ich Genüge. Die Einheit des erfahrenen Gegenstandes (und nicht nur im Sinne der Erkenntnis erfahrenen, sondern erlebten Gegenstands) mit existentiellen Bedingungen unseres Ich rückt dieses Ich aus der Ebene einer chaotischen Existenz in die tiefere der Eurhythmie. Damit aber ist die Eurhythmie aus einem bloß formalen Wert zu einem inhaltlich-positiven geworden, und nun steht sie in einer Reihe mit positiven Werten völlig anderer Provenienz, von denen zu sprechen eine spätere Stelle die gemäße ist.

6.

Mit dem Verständnis der ästhetischen Anschauung als eines Mittels, den Gegenstand existentielle Bedeutung für das Subjekt gewinnen zu lassen, sind wir am tiefsten Punkte alles Ästhetischen angelangt: Alle verschiedenartigsten Werte schließen sich in diesem einen Momente zusammen.

Das hat die psychologisch-empirische Ästhetik übersehen (soweit sie wirklich ihren Prinzipien treu blieb): Daß das Grundlegende der ästhetischen Wirkung nicht in der Erzeugung bestimmter Einzelerlebnisse besteht, sondern daß die Wirkung an eine tiefere Schicht heranreicht, an das Subjekt selbst, an seine Existenz, seine Substanz, seine Realität.

Nicht als ob die ästhetischen Erlebnisse nicht auch als psychische Geschehnisse anders beschaffen wären als Erlebnisse anderer Herkunft: allein ihre Andersartigkeit stammt nicht aus ihnen selbst. Sie ist nur Auswirkung der Tatsache, daß das Ich im Ästhetischen anders von Objekten berührt wird als im gewöhnlichen Leben. Die Andersartigkeit der Erlebnisse ist nur die Auswirkung einer andersgearteten Realität des Ich, die sich in Erlebnissen ausdrückt. Nicht daß gesteigerte Erlebnisse vorhanden sind, ist das Entscheidende, sondern daß das Ich in seiner Realität ergriffen, ja vielleicht aufgewühlt, erschüttert wird.

Es ist hier verhängnisvoll geworden, daß man das Wort „Erleben" schon in der Alltagssprache in einer neutralen und einer pointierten Bedeutung gebraucht. In einem weiteren Sinn ist alles Bewußtseinsgeschehen Erlebnis: Das Wissen so gut wie das Wahrnehmen, das Fühlen wie das Wollen. Aber in anderem Sinn haben wir zum Beispiel davon geredet, erst auf Grund künstlerischer Gestaltung werde der Raum „erlebt", vorher sei er höchstens wahrgenommen. In dieser pointierten Bedeutung meint Erleben das Angreifen an die existentielle Sphäre des Ich: von einem erschütternden Erlebnis wird gesprochen oder vom Erlebnis des Krieges; aber ein Stück Brot zu essen ist kein Erlebnis. Die psychologische Ästhetik im allgemeinen, die das Seelische als einen Zug von Erlebnissen in neutralem Sinne betrachtet hat, als eine Aufeinanderfolge von Bewußtseinstatsachen, mußte die eigentliche psychische Wirksamkeit des Ästhetischen verkennen. Sie konnte sie bestenfalls in Gefühlen, in Zuständlichkeiten

des Ich sehen; immer aber blieb sie in jener Sphäre, die einer äußeren Schicht des Psychischen angehört. So kommt es, daß wir das Gefühl haben, daß die oft abstrusen Deutungen der metaphysischen Ästhetik der Wahrheit näher kommen als die gewissenhaften und richtigen Zergliederungen der Erlebnisse, die die psychologische Ästhetik vornimmt. Denn jene rühren an das Niveau, auf dem die künstlerische Wirkung sich bewegt, während diese dem Vorhof des Heiligtums exakt beschreiben und nicht merken, daß die Hohenpriester an ihnen vorbei sich ins Allerheiligste begeben.

7.

Die imitativen Werte.

Von diesen Gesichtspunkten aus fällt auf die viel umstrittene Nachahmungstheorie ein neues Licht. Sie ist unendlich oft widerlegt worden und taucht in jedem Jahrhundert aufs neue auf. Die Einwendungen gegen sie sind alle treffend und haben sie doch niemals getroffen. Man wirft ihr vor, daß durch die Tatsache der bloßen Abbildung der Gegenstand einfach verdoppelt werde, daß nach der extremen Nachahmungstheorie die Photographie das echteste Kunstwerk sein müsse; daß auch bei einem sehr weiten Begriff der Nachahmung sich nur die imitativen Künste: Plastik, Malerei, Dichtkunst der Nachahmungstheorie fügen, nicht aber Architektur, Musik, Ornamentik, Tanz. Der letztere Einwand ist in der Tat dazu angetan, die Nachahmungstheorie als alleinherrschende Theorie für den ganzen Bereich der Kunst umzustürzen; aber man dürfte wohl

auch dann noch mit der Nachahmungstheorie zufrieden sein, wenn sie wenigstens für den engeren Bezirk der imitativen Künste ihr Recht erweisen könnte. Aber hier ist gewiß ebenfalls leicht zu zeigen, daß sie auch dazu nicht ausreicht, daß weder die ägyptische Kunst noch die griechische, weder Renaissance noch Barock sich ihr vollkommen fügten – restlos überhaupt keine Kunstrichtung.

Und dennoch: so weit die imitativen Künste reichen, liegt stets ein Moment ihres künstlerischen Werts in der Tatsache der *Abbildung als solcher*, in der *unidealisierenden Abbildung*, die nichts will als das Objekt in seinem Sein wiedergeben, ohne es zu verschönern, zu vertiefen, zu stilisieren. Man vergleiche einen Körper in der Wirklichkeit und einen Körper in naturgetreuer Abbildung, in der wirklich Farben und Formen, Haltung und Bewegung, Leben und Gestalt schlicht und wahrheitsgemäß wiedergegeben sind. So hat die Abbildung eine Kraft der Subjektsbedeutung, die die Wirklichkeit niemals besitzt. Die Abbildung hat die Fähigkeit, das Geschaute in seiner *Fülle* und seinem *qualitativen Sein* reiner erleben zu lassen, als die Realität je vermochte. Durch die Stilisierung, die schon in der Tatsache der Abbildung als solcher liegt, werden die anschaulichen Momente herausgehoben, wird die Erscheinung in den Vordergrund gerückt; es wird das Sein in seinen Farben und Formen festgebannt und dadurch dem Erleben näher gebracht. So hat die Abbildlichkeit als solche bereits einen künstlerischen Wert, auch wenn sie auf jede inhaltliche Gestaltung, Auswahl des Gegenstandes, Idealisation oder künst-

lerische Auffassung verzichtet. Psychisch vermag die Realität der Abbildung realer zu sein als die sogenannte Realität.

Auch die Photographie – die nichtkünstlerische Photographie im engeren Sinn – nimmt an diesem Werte der Abbildlichkeit teil – wenn auch nicht jede Photographie in gleicher Weise: es gibt flache Photographien so gut wie eindrucksvolle, das Erleben des Dargestellten intensivierende; und dasselbe gilt natürlich auch für Abbildungen, die einem Künstler ihr Dasein verdanken. Deshalb bleibt die gestaltende Aufgabe des Künstlers auch im Rahmen einer so verstandenen Nachahmungstheorie (die nichts von einer Auffassung des Künstlers weiß) noch bestehen – er hat nicht beliebig abzubilden, sondern die Abbildung derart zu formen, daß das Abgebildete rein und intensiv erlebt werden kann (wie es Hildebrand und Cornelius für die Plastik und die Malerei gefordert haben).

8.

Der Wert des rein Imitativen unterbaut alle imitativen Künste; auch den Grundwert der Dichtkunst bestimmt er. Allein „Abbildung" verliert hier den prägnanten Sinn: in heterogenem Material vollzieht sich hier im allgemeinen die Wiedergabe: Vorgänge, Begebenheiten, sichtbare Gegenstände sollen durch Worte wiedergegeben, aber nicht abgebildet werden. Aber der imitative Wert, der Wert der intensiven Erlebnismöglichkeit durch die Wiedergabe bleibt bestehen; nur ist er gewandelt durch die anders gearteten

Bedingungen der Dichtkunst. Man hat das instinktive Bewußtsein von der Existenz eines solchen Wertes in die Forderung gekleidet, die Dichtkunst müsse „anschaulich“ sein. Hält man an dieser Forderung in der ursprünglichen Wortbedeutung fest, so wird sie zum Unsinn. Als ob nicht im wörtlichen Sinn das schlechteste Gemälde, soweit der dargestellte Gegenstand in Frage kommt, anschaulicher wäre als das beste Gedicht! Im Sinne solcher Anschaulichkeit müßte die Sprachkunst stets hinter der Bildkunst zurückstehen.

Ebensowenig aber läßt sich diese Forderung im Sinne der Bildhaftigkeit des Wiedergegebenen allgemein aufrecht erhalten: Bildhaftigkeit mag in bestimmten Fällen ein Vorzug sein, allein es ist keine Forderung, die an ein Sprachkunstwerk schlechthin gestellt werden darf. Gedichte höchsten Formats lassen diese Bildhaftigkeit völlig vermissen. Man frage sich, was in den Goethischen Versen:

„Warum gabst uns Schicksal die Gefühle,
Uns einander in das Herz zu sehn,
Um durch all die seltenen Gewühle
Unser wahr Verhältnis auszuspähn? . . .
Sag, was will das Schicksal uns bereiten,
Sag, wie band es uns so rein genau?
Ach, du warst in abgelebten Zeiten
Meine Schwester oder meine Frau“ –

man frage sich, was in diesen Versen bildlich anschaulich ist.

Und doch: etwas der Anschaulichkeit Verwandtes liegt auch hier vor. Nichts von Bildhaftigkeit und

nichts von Anschaulichkeit im Sinne sinnlicher Fülle gesehener Objekte und doch Anschaulichkeit, wenn man dieses Wort recht versteht. Nicht das Dargestellte ist anschaulich da, sondern wir sind imstande die Situation, die innere wie die äußere Situation anzuschauen und intensiv zu erleben. Zur höchsten Erlebensrealität ist die objektive und subjektive Reaktion für den Aufnehmenden gesteigert, das Erleben ist existentiell in jeder Zeile und in jeder Wendung. Das mag man als Anschaulichkeit bezeichnen – so ist es Anschaulichkeit ohne Bildhaftigkeit. Prägnanter jedoch formuliert man jene Forderung der Anschaulichkeit: die Dichtkunst müsse höchsten Sättigungsgrad der Wiedergabe erreichen, damit aus ihr der höchste Sättigungsgrad des Erlebens quellen könne. Zu solcher Sättigung ist die Bildhaftigkeit ein Mittel – eines unter vielen anderen. Sie zu dem einzigen zu machen, bedeutet die Dichtkunst verengen und mißverstehen. Bildhaft ist die Situation des Goethischen Gedichtes nicht, aber gesättigt ist sie in höchstem Maße. Und ebenso muß der Gegenstand, die Situation jedes Sprachkunstwerks gesättigt wiedergegeben sein; dann kann in seiner Erfassung jenes existentielle Erleben entstehen, das wesenhaft ist für jede künstlerische Aufnahme.

Aller Realismus, aller Naturalismus bevorzugt diese Werte bloßer Imitation in bildender Kunst wie in der Dichtkunst. Für diese Richtung auf die bloße Abbildlichkeit hin ist der Inhalt, der dargestellt wird, der abgebildete Gegenstand ästhetisch gleichgültig. Die Darstellung einer Madonna ist ihr nicht wertvoller als die Abbildung eines Kohlkopfs; die schönste Landschaft

und die trostloseste Spelunke sind ihr gleichberechtigte künstlerische Vorwürfe. Ja, sie wird ästhetisch gleichgültige Vorwürfe vorziehen; denn dort, wo der Gegenstand in sich schon einen ästhetischen Wert besitzt, besteht die Gefahr, daß die Abbildlichkeit aus ihrer Vordergrundsstellung verdrängt wird, daß die Abbildung nur als Mittel benutzt wird, um Werte anderer ästhetischer Kategorien zu betonen und zu gestalten.

9.

Die Imitation ist durch die bloße Abbildung des Gegenstandes nicht erschöpft. Die imitativen Werte spannen ihren Rahmen weiter. Selbst im strengen Realismus beschränkt man sich fast niemals auf die Wiedergabe des Gegenstands in seinem schlichten Sein; man bohrt tiefer, man möchte mit der Abbildung des Seins zugleich auch eine Abbildung des Wesens des Seins geben.

Idealistische Kunstrichtungen haben den schlichten Begriff des Wesens verfälscht. Sie verstehen unter Darstellung des Wesens des menschlichen Körpers Darstellung desjenigen Körpers, der der Idee des menschlichen Körpers am vollkommensten entspricht, der in nichts von der Norm des menschlichen Körpers abweicht, der den Typus Mensch am reinsten in sich verkörpert. Wäre diese Anschauung einschränkungslos im Recht, so dürfte nur die griechische Plastik oder die Kunst der Hochrenaissance beanspruchen als reine Kunst der Wesensdarstellung zu gelten. Allein diese Anschauung schmilzt in den Begriff des Wesens eine Reihe anderer Begriffe ein, die nicht notwendig mit ihm ver-

bunden sind: einmal setzt sie Wesen und ideales Wesen gleich; Idee und Ideal sind ihr dasselbe. Das Wesen eines Körpers besteht für sie in der Steigerung, in der Unterstreichung der idealen Züge des Körpers. Sie gibt damit die Theorie aller idealistischen Kunst, aber eben doch nur der idealistischen Kunst.

Zum zweiten aber setzt sie Wesen und Wesen einer Gattung gleich. Sie verwischt alles Individuelle des Menschen zugunsten des Allgemein-Menschlichen. Nur soweit eine Darstellung das Allgemein-Menschliche wiedergibt, ist sie Wesensdarstellung für diese Anschauung; auch dieser Forderung würde nur die idealistische Kunst Genüge tun.

Es gibt jedoch auch Wesensdarstellungen ganz anderen Charakters. Auch im realistischen Porträt – im Bildnis der Hille Bobbe von Franz Hals, im Bildnis der spanischen Königin von Goja, in einem Schauspielerporträt von Sharaku leuchtet im Einzelnen, im scheinbar Zufälligen etwas Allgemeines hervor, ein Wesentliches wird im Zufälligen gegeben. In Bewegung, in Ausdruck und Haltung drängt sich das Charakteristische, das Wesenhafte, das Typische dieses individuellen Menschen entgegen. Bloße Nachbildung eines Menschen, ohne Heraushebung irgendeines Wesenhaften – obwohl (wie gezeigt wurde) künstlerische Werte darin stecken – führt nicht zum Porträt, sondern nur zur Wiedergabe eines Menschen als eines zufälligen Naturseins. Echte Porträtkunst läßt auch dort, wo das Individuelle und Individuellste dargestellt wird, etwas Wesenhaftes hervorbrechen. Es ist Unsinn, das Wesen-

hafte nur im allgemeinen Typus finden zu wollen — etwa in dem allen Menschen als Norm Gemeinsamen — auch jeder einzelne Mensch, jeder einzelne Stuhl, jedes einzelne Gerät hat sein eignes Wesen. Und die Kunst kann jegliche Art allgemeiner, typischer und individueller Wesen zur Darstellung bringen; sie kann wie die idealistische Kunstrichtung sich auf das Wesen allgemeiner idealisierter Typen beschränken — des Jünglings, des Mädchens, des Athleten etwa (obwohl hier die verschiedenartigen Möglichkeiten der Darstellung zeigen, daß es eben doch noch ganz spezifische Typen von Jünglingen, von Mädchen, von Athleten sind, für die es nur keine sprachlichen Bezeichnungen gibt). Aber es ist auch möglich, das Wesen eines Individuellen, eines individuellen Menschen oder selbst der individuellen Situation eines individuellen Menschen darzustellen. Und es kann endlich auch versucht werden, wie es manche Richtungen des Expressionismus tun, das Wesen eines Gegenstandes rein als solches herauszustellen, ohne auch die empirische Erscheinung mitgeben zu wollen. Wir haben ein feines Gefühl dafür, ob ein Kunstwerk im bloß Zufälligen stecken bleibt, oder ob es im Zufälligen das Wesenhafte gibt, wenn es auch selten gelingt, die Begründung für unser Gefühl in Worte zu fassen.

So führt das zweite imitative Wertmoment: die Wesensdarstellung hinaus über die bloße Wiedergabe des Gegenstands. Das Kunstwerk ist wie eine Schrift, die dem Kundigen noch etwas Weiteres übermittelt — über das hinaus, was die Schriftzüge besagen.

In jeder Wiedergabe, nicht nur in der Bildkunst, auch in der Epik, im Drama leuchtet das Wesen entgegen: so ist der Mensch, so und nicht anders. Und noch mehr als das: In jeder Erzählung, in jedem Drama von Wert ist nicht nur das Wesen des Menschen gepackt, der Situationen, der Beziehungen der Menschen untereinander, der Geschehnisse, sondern zugleich auch das Wesen der Welt, in der sich das alles abspielt: So ist das Leben, so ist die Welt, steht unausgesprochen hinter jedem Drama, hinter jeder Erzählung: So tragisch, so tief, so chaotisch, so sinnvoll oder sinnlos ist die Welt, ist das Schicksal; so von ihren Trieben durchsetzt, so von ihrem Egoismus beherrscht, so von ihren Gefühlen bestimmt, so hartherzig oder so schwach, so im letzten Grunde gut oder so im letzten Grunde schlecht sind die Menschen. Ja, jene ehemals – ich hoffe nur ehemals – so beliebten Themen für Schulaufsätze: Was lehrt uns Goethes Iphigenie? oder: Was lehrt uns Michael Kohlhaas? haben, bei aller Borniertheit, als ob der Dichter nichts als Beispiele aufstellen wollte, um allgemeine Sätze zu beweisen, doch immerhin das eine zum Hintergrunde, daß hinter jedem Werke und in ihm durchscheinend ein Bild der Welt steht, das freilich nichts Lehrhaftes an sich trägt, und nicht wie bei schlechten Dichtern als Spruchband den Gestalten aus dem Munde hängt, sondern nur die Atmosphäre abgibt, in der sich das Geschehen bewegt, die durchschimmert durch die Reden, durch die Vorkommnisse, durch den Rhythmus des Geschehens selbst.

10.

Welches ist die seelische Bedeutung des Wesens im Kunstwerk? Sie ist eine doppelte: einmal eine formale, der Bedeutung der rhythmischen Prinzipien analoge, und andererseits eine inhaltliche, die mit dem Prinzip der Abbildlichkeit auf gleicher Linie liegt.

Zunächst – nach formaler Hinsicht – dient auch das Herausarbeiten des Wesens dazu, den Gegenstand begreifbar, erfaßbar, durchschaubar zu machen. Durch Symmetrie und Ordnung erfassen wir ihn von außen her, durch Symmetrie und Ordnung wird er gleichsam von vorn her durch uns gepackt, in uns hineingezogen. Im Wesen aber erfassen wir den Gegenstand von innen her, heben wir ihn von hinten her aus den Angeln und bringen ihn in unsere Macht. In jenen realistischen Bildnissen z. B. drängt sich durch das Einzelne das Wesen hindurch: wir erfassen in ihnen die Einheit des Wesens und des Seins dieser Menschen. Das anschauliche Wesen hat nach dieser Richtung hin für das ästhetische Erleben eine ähnliche psychische Funktion wie das begriffliche Wesen für die Erkenntnis. Wir erfassen in der Erkenntnis mit unseren Begriffen das physikalische Wesen der Elektrizität, und die einzelne elektrische Erscheinung ist nun nicht mehr unverständlich und fremd. So wird im künstlerischen Porträt der einzelne Zug im Gesicht der bloßen Tatsächlichkeit entzogen, herausgehoben aus seiner Zufälligkeit und damit sinnvoll, beherrschbar, durchsichtig.

Sogar noch einen Schritt weiter geht die Ähnlichkeit zwischen eurhythmischem Erfassen und Wesenserfassen

im künstlerischen Erleben: Wie im eurhythmischen Erfassen die Spannung zwischen entgegengesetzten Funktionen des Ich einen Teil der Dynamik des Erlebens ausmachte, so auch hier bei der Wesenserfassung. Nur ist das Entscheidende an der Spannung an eine andere Stelle gerückt. Bei der Eurhythmie stand die Spannung zwischen Fremdheit des Gegenstandes und seiner Aufnahme in das Ich, zwischen Hingabe des Selbst an den Gegenstand und Ichbehauptung im Vordergrund – hier bei der Wesenserfassung ist es die Spannung zwischen dem Nurindividuellen und dem Wesensmäßigen. Käme es wirklich nur darauf an, daß mit Hilfe des Wesens eines Menschen im Porträt die individuellen Züge auffassungsmäßig beherrscht werden sollten, so läge letztlich aller Nachdruck auf der Unterordnung, auf der Eingliederung – es wäre nach dieser Richtung die ästhetische Anschauung nicht viel mehr als eine Form der Erkenntnis des Einzelnen durch das Allgemeine, wie bei der Gesetzeserkenntnis. Allein gerade hierin beruht der Unterschied gegenüber der Gesetzeserkenntnis, daß nicht die Einordnung des Einzelnen in ein Allgemeines im Vordergrunde steht, und damit das Einzelne in seiner Wertigkeit verloren geht, sondern daß gerade umgekehrt im ästhetischen Leben durch die Beziehung beider Momente aufeinander beide gehoben und beide betont werden. Das ist gerade das Charakteristische: Zwei letzte Werttendenzen unseres geistigen Lebens erhalten ihre Einheit: Die Tendenz auf das Individuelle und die Tendenz auf das Allgemeine, das Wesentliche. Sie geraten in Spannung zueinander und schließen

sich dennoch zur Einheit zusammen. Wir können uns allem Reiz und aller Lebendigkeit des Individuellen hingeben, wie nirgends sonst, und doch sind wir zugleich nicht ihm unterworfen, denn wir beherrschen es durch sein Wesen, das in ihm erfaßt wird, vereinheitlichen alle Einzelzüge im Wesen. Und wenn wir die ästhetische Anschauung durch das Prinzip der Eurhythmie in Analogie setzten mit der Bedeutung der Gesetzeserkenntnis in der Naturwissenschaft, so können wir in noch höherem Maße das künstlerische Erfassen des Wesens im Individuellen vergleichen mit der historischen Erkenntnis. Auch in der historischen Erkenntnis bleibt das Individuelle in seiner Individualität bewahrt, ja, es ist der eigentliche Gegenstand, und dennoch ist es nur insoweit von Wichtigkeit, als sich eine allgemeine Entwicklung in ihm offenbart. Nicht das bloß Individuelle – die Unterhaltung zweier Kurgäste auf der Promenade von Ems – gehört in die historische Erkenntnis, wohl aber das Gespräch Benedettis mit König Wilhelm von Preußen, weil hier im individuellen Gespräch die historische Entwicklung durchscheint; und andererseits ist doch die historische Entwicklung historisch nur fühlbar und interessant im Einzelnen.

Jedoch auch hier wiederum ist der Gegensatz zwischen wissenschaftlicher und ästhetischer Erkenntnis deutlich: die historische Erkenntnis legt Wert auf die Durchschaubarkeit des Verhältnisses von Einzelnem und Allgemeinem wirklich nur um der Erkenntnis willen. Deshalb genügt ihr das intellektuelle unanschauliche Wissen. Das Allgemeine, die historische Entwick-

lung wird in jenem Gespräch nicht selbst anschaulich erfaßt, nicht wirklich angeschaut – sie ist darin mitgemeint, mitgedacht. Beim Ästhetischen hingegen, in der Erfassung des Wesens eines einzelnen Menschen oder der Menschen überhaupt, einer einzelnen Situation oder des Weltgeschehens – immer ist dieses Wesen selbst anschaulich geworden. Ganz hingegeben erfassen wir das Individuelle in seiner anschaulichen Individualität; wir sehen den einzelnen Zug im Gesicht, die einzelne Falte, die einzelne Linie, die einzelne Bewegung des dargestellten Menschen und erfassen gleichzeitig ihre Bedeutsamkeit für das Wesen, für die Darstellung.

Und so hat die Darstellung des Wesens neben der formalen Bedeutung die einzelnen Züge zu vereinheitlichen und die Welt durchsichtig zu machen, noch die ästhetisch vornehmere inhaltliche: Das Wesen selbst ist wert, dargestellt und angeschaut zu werden. Und wiederum: diese Anschauung ist kein bloßes Wissen, sie ist ein Erleben. Nicht objektiv und intellektuell wird das Wesen in künstlerischer Anschauung erfaßt, sondern es gewinnt Subjektsbedeutung, wird uns nahegebracht, wird von uns erlebt.

Abbildung des Seins und Wiedergabe des Wesens gehören beide in das Reich der Imitation. Auch das Wesen ist in den Dingen. Allein die schöpferische Tat des Künstlers ist weitergreifend und gewichtiger bei der Wiedergabe des Wesens als bei der bloßen Abbildung. Das Sein wird auch vom Laien, auch in nichtkünstlerischer Haltung, wahrgenommen, wenn auch nicht erlebt. So ist bei der Abbildung die

Aufgabe des Künstlers das unexistentiell Bekannte zum vollen Erleben gelangen zu lassen, er schärft Gehör und Gesicht, unsere blöden Augen werden durch ihn hell und klar gemacht. Bei der Wiedergabe des *Wesens* harrt für den Künstler eine größere Aufgabe: es ist nicht jedem gegeben, das Wesen der Dinge überhaupt auch nur zu *sehen*. Es muß erst aus der Umhüllung des bloß Anschaulichen herausgeschält werden – unsere Augen sind *blind* für das Wesen, der Künstler muß sie uns erst öffnen. Menschen, Dinge, Situationen, die uns seit langem bekannt sind, erscheinen uns neu und doch vertraut, wenn der Künstler ihr Leben herausholt und es uns erleben läßt. Er ist der Rutengänger, der weiß, wo die Lebensquellen des Wesens springen, das für jeden Künstler ein anderes ist, weil jeder Künstler eine andere Seite des Wesens der Dinge entdeckt.

Daß wir das Wesen *erleben* müssen und nicht nur vorfinden, begründet nun auch den tiefsten Unterschied zwischen *intellektueller und künstlerischer Wahrheit*. Das „So ist es", das als Ergebnis des Intellektuellen gegeben wird, ist der Bestreitung, der Nachprüfung und Begründung unterworfen. Das „So ist es" künstlerischer Wahrheit ist *erlebnismäßige Evidenz*, mag, intellektuell betrachtet, der Inhalt dieser Wahrheit noch so fragwürdig sein. Wenn mich jemand versicherte, im Frühling werde die Welt anders aussehen – besser und vollkommener – so bestreite ich ihm diese seine zweifelhafte Behauptung mit durchschlagenden Gründen – intellektuell betrachtet ist seine Behauptung Unsinn. Allein künstlerisch?

„Die linden Lüfte sind erwacht,
Sie säuseln und weben Tag und Nacht,
Sie schaffen an allen Enden.
O frischer Duft, o neuer Klang!
Nun, armes Herze, sei nicht bang!
Nun muß sich alles, alles wenden."

Jetzt wird es erlebt, was vorher bestritten wurde — und nun ist es künstlerisch wahr.

11.

Die positiven Werte.

Wenn Wissenschaft und Kunst beide das Wesen desselben Gegenstands erfassen, so ist das doch nicht dasselbe Wesen. Wissenschaftlich ist der menschliche Körper zunächst das Sinnlich-Faßbare, das Greifbare der physikalischen Welt, ein Gebilde aus Kopf und Rumpf und Armen und Beinen, aus Fleisch und Blut und Knochen; darüber hinaus findet die Wissenschaft deutend und rechnend mechanische Kräfte des Tragens und Lastens in ihm. Ästhetisch hingegen ist der Körper in erster Linie ein architektonisches Gebilde; die ästhetische Anschauung bedarf nicht des rechnenden Verstandes, um Kräfte und Kräftespannungen, Funktionen des Lastens und Tragens in ihm zu sehen; sie werden ästhetisch unmittelbar vorgefunden, angeschaut. In dem Gewicht der Arme liegen für unsere Auffassungen Kräfte, die nach unten ziehen, wie in den Schultern haltende und tragende Kräfte. Der Rumpf drückt nach dem Boden hin, in den Beinen halten emporstrebende Kräfte diesem Drucke stand.

Zugleich aber beherrscht neben diesen Kräften der einzelnen Teile des Körpers eine Gesamttendenz den Körper als Ganzes: der Körper richtet sich auf. Er ist nicht nur da, er steht aufgerichtet (im Gegensatz zu einem sich in die Breite erstreckenden Gegenstand, einer Truhe etwa, die für unsere Auffassung zu liegen scheint), und dies sein Aufrichten ist energisch oder schwächlich, nachlässig oder gestrafft, lauter Momente, die über die stoffliche Materie hinausgehen.

Es sind das alles vitale Charakteristika, Lebensmomente. Wir nannten sie spezieller: architektonische Momente – das zeigt ihre eigentliche Heimat an, die Architektur. Theodor Lipps hat in unübertrefflichen Untersuchungen[1] über die dorische Säule dargetan, wie sich jegliche Formbestimmtheit an ihnen durch das Gegeneinanderwirken der Schwere und des von oben her kommenden Drucks einerseits und Kräften, die emporstrebend die Schwere überwinden andererseits, erklären lassen, wie Entasis und Verjüngung und Kapitäl der dorischen Säule aus solchem Gegenspiel von Kräften verständlich werden. Es ist nicht schwierig, ähnliche vitale Momente im Aufbau der Musik zu finden. Selbst ein so reiner Formalist wie Hanslick konnte sich ihrer Anerkennung nicht ganz entziehen. Daß in den Tönen die Tonbewegung stürze und eile, zurückhalte und sich emporringe, hat auch er zugestehen müssen.

Ein Mehr an Gehalt wollte er für die Musik freilich nicht zugeben, aber im Gegensatz zu ihm muß behauptet werden, daß über solche Momente hinaus in allem

[1] Theodor Lipps, „Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen“.

und jedem, was ästhetisch wirksam ist, seelische Momente sich finden. In den einfachsten ästhetischen Gebilden bereits inkrustrieren sich seelische Charaktere: Farben sind ruhig und in sich gefestigt (wie etwa ein gesättigtes Blau) oder unruhig und erregt (wie ein flakkerndes Rot). Töne sind dumpf und gedrückt oder sehnsuchtsvoll oder klagend[1]. Über die Landschaft ist für unsere Auffassung ein Gefühlsschimmer gebreitet, eine Stimmung der Schwermut, des Ernstes, der Heiterkeit, der Frische. Komplizierte Raumgebilde sind von solchen seelischen Charakteren erfüllt – man vergleiche nur einen wohligen weiten Renaissanceraum mit der Spiritualität des Innern eines gotischen Münsters.

Um zum Ausgangsbeispiel des menschlichen Körpers zurückzukehren: auch er ist nicht nur Ausdruck vitalarchitektonischer Kräfte, er ist zugleich Träger eines Menschlich-Seelischen, das nicht, wie die vitalen Momente, in allen Teilen in gleicher Weise inkorporiert scheint. Im Gesicht und in den Händen ist es besonders gesammelt und färbt nur die übrigen Teile des Körpers mit unbestimmtem Glanz: Es gibt gütige Gesichter und gütige Hände – von einem gütigen Bein zu reden, geht nicht an.

Über das bloß Sinnlich-Anschauliche hinaus gehören die vitalen und seelischen Momente zum Wesen der ästhetischen Gegenstände, ja sie bilden den eigentlichen Kern der ästhetischen Welt. Seelisch-vitale Momente vor allem sind es, die der Künstler herausarbeitet, wenn er das Wesen der Gegenstände darstellt.

[1] Vgl. hierzu: „Zum Problem der Stimmungseinfühlung". Zeitschrift für Ästhetik, 3. Bd.



Der Künstler versuche etwas scheinbar so Gleichgültiges wiederzugeben wie ein Stück Mauer oder eine Hofecke; dieses Gleichgültige wird nun auf einmal so bedeutsam für uns wie nur immer eine Haupt- und Staatsaktion. Denn der Künstler holt das Leben heraus, das diese Dinge atmen: Die Einsamkeit, die Verlassenheit, oder die Gefühlscharaktere des Stofflichen, des Bewurfs der Mauer, des Sandes der Hofecke, den Gefühlsschimmer der Farben und Formen.

Es ist merkwürdig, wie lange es gedauert hat, bis man den seelisch-vitalen Gehalt in seiner Bedeutung erkannt hat, bis man begriff, daß das Ästhetische nicht nur Form sei, sondern Vitales und Seelisches sein innerstes Wesen ausmachen. Erst bei Herder finden sich die Anfänge, erst die romantische Philosophie hat dieser Anschauung zum Siege verholfen. In der Ästhetik der Musik hat sich sogar erst am Ende des 19. Jahrhunderts die Anerkennung des seelischen Gehalts allgemein durchgesetzt.

12.

Rein imitativ bringt die Darstellung des Psychisch-vitalen nichts grundsätzlich Neues. Wenn der Wert in der Abbildung selbst liegt, so ist der dargestellte Gegenstand als dargestellter wertneutral: Die Darstellung des Niedrigen und Kleinen, des Schwächlichen und Verkümmerten ist gleichberechtigt mit der Darstellung des Gewaltigen, des Erhabenen und Schönen. Rein imitativ haben die Welten von Teniers und Paolo Veronese gleiches Recht, hat die Reinheit der Stifterschen Atmosphäre keinen Vorzug vor der Roheit des

Lebenskreises De Costerscher Gestalten. Auf das Wie der Darstellung kommt es an, nicht auf ihren Inhalt.

Allein nun werde von der Imitation abgesehen. Dann zeigt sich: In sich selbst sind die psycho-vitalen Momente von Wertgegensätzen durchzogen. Ein energisches Sichaufrichten des Körpers gefällt; ein kraftvolles Gesicht weckt ästhetisches Interesse; die edle Gestalt, der gütige Ausdruck machen einen Menschen schön, ebenso wie Schwächlichkeit und Gemeinheit mißfallen.

Das Prinzip, nach dem die Scheidung der positiven und negativen ästhetischen Werte im Vitalen und Psychischen erfolgt, hat Th. Lipps am deutlichsten herausgearbeitet (wenn er auch dieses Prinzip übersteigert hat, indem er es zum alleinigen Wertprinzip alles Ästhetischen machte): Ästhetisch wertvoll ist alles Seelische und Vitale, in dem wir eine menschliche Kraft, eine menschliche Fülle, einen menschlichen Reichtum, eine menschliche Feinheit spüren; ästhetisch minderwertig ist alle innere Armut und Leerheit, alle Schwäche, alles Kleinliche. Diese ästhetische Wertung fällt also nicht ohne weiteres mit dem zusammen, was der ästhetischen Wertung positiv erscheint: Die Kraft, die ästhetisch wertvoll ist, mag ethisch verworfen werden, weil sie sich im Bösen manifestiert. So fesselt ästhetisch die Kraft zum Bösen eines Richard III., eines Cäsare Borgia ebenso sehr wie die ethische Hingabe des Idioten von Dostojewski, der menschliche Reichtum des ethisch gewiß nicht immer korrekten Faust, wie die gerade Ehrlichkeit Tellheims und die glühende Leidenschaft Romeos.

So sind die seelisch-vitalen Momente Bürger zweier ästhetischer Welten: Als Gegenstände der Imitation sind sie wertneutrales Material, an sich selbst betrachtet jedoch sind sie Träger ästhetischer Wertgegensätze.

Alle nicht imitativen Künste, wie etwa Architektur und Musik, haben hier die Grundlage ihres Wertes. Was diese Künste aus dem leeren Formenspiel heraushebt, ist das Psychovitale und sein Eigenwert: eine Säule, die schwächlich trägt, ist architektonisch wertlos, ein Motiv von gemeinem Ausdruck ist musikalisch minderwertig. Und ebenso sind diese psychovitalen Momente für die Werte aller Naturschönheit, des schönen Körpers wie der schönen Landschaft, entscheidend. Darüber hinaus erstrecken sie ihren Bereich auch in die Region der imitativen Künste: Aller Idealismus sieht das Wesen der Welt positiv gesteigert, und nur was positive psycho-vitale Werte enthält, scheint ihm würdig in der Kunst abgebildet, gestaltet zu werden.

13.

Vom Vitalen und Seelischen wurde bisher als dem Wesen des dargestellten oder gestalteten Gegenstands, des dargestellten menschlichen Körpers, der Landschaft, der Situationen, der Begebenheiten, des Raumes gesprochen. So hat die Gehaltsästhetik des 19. Jahrhunderts das Psychovitale und das Geistige des Gehalts gefaßt, mit Herder und Schiller beginnend, in Schelling, Solger, Schopenhauer, Hegel, Fr. Th. Vischer und Ed. v. Hartmann sich metaphysisch vertiefend, in der psycho-

logischen Ästhetik, in Th. Lipps vor allem, ins Psychologische umbiegend.

Allein dieses Seelische des Gehalts des Dargestellten ist nur die eine Seite des Seelischen im Kunstwerk; nicht weniger wichtig ist das Seelische und Vitale der Darstellung, der künstlerischen Auffassung.

Derselbe Mensch, derselbe Körper mit seinem seelisch-vitalen Gehalt wird von den verschiedenen Künstlern ganz verschieden dargestellt werden. Das eine Mal großzügig, edel, vornehm, dann wieder kleinlich, unvornehm, gewöhnlich – bald schlicht und ehrlich, dann geziert, gemacht usw. Wie verschieden würde die Auffassung desselben Körpers durch Michelangelo, Dürer, Andrea del Sarto, Velasquez, Menzel ausfallen! Am bekanntesten ist jenes nach Wölfflins Vorgang von Kunsthistorikern oft zitierte Beispiel aus Ludwig Richters Lebenserinnerungen, daß er einmal in Tivoli mit zwei Studiengenossen zusammen ein Stück einer Landschaft zu malen unternahm, er und die anderen fest entschlossen, von der Natur dabei nicht um Haaresbreite abzuweichen. Und obwohl nun das Vorbild das gleiche gewesen war, und jeder mit gutem Talent an das sich gehalten hatte, was seine Augen sahen, kamen doch drei ganz verschiedene Bilder heraus, so verschieden unter sich, wie eben die Persönlichkeiten der drei Maler.

So liegen in jeder Abbildung durch den Künstler Wertmomente, die über die bloß imitativen Werte hinausgehen: die Werte der künstlerischen Persönlichkeit. Der Schwerpunkt der psychovitalen Werte, der bei der Naturschönheit in den psychovitalen

Momenten des schönen Objekts selbst lag, rückt jetzt in die künstlerische Auffassung. Die Menschen, die durch die Kunst dargestellt werden, brauchen nicht schön zu sein. Nur künstlerische Gefühllosigkeit, die die Werte des dargestellten Gegenstandes mit den Werten der Darstellung verwechselt, lehnt etwa Rembrandtsche Holzschnitte oder realistische Porträts ab, weil die dargestellten Menschen Schönheit vermissen lassen und begeistert sich statt dessen für die Bildnisse schöner Frauen, von jeweiligen Modemalern versüßt. In Wahrheit ist das Kunstwerk als solches indifferent gegen die ästhetischen Naturwerte des dargestellten Gegenstandes (mögen auch manche idealistische Kunstrichtungen – wie die griechische klassische Kunst – aus den Gesetzen ihrer künstlerischen Gestaltungsform den naturschönen Körper in der Darstellung bevorzugen – ein hier nicht zu erörterndes kompliziertes Problem). Dennoch bleibt auch bei der idealistischen Kunst das allgemeine Gesetz des Unterschiedes von Kunstschönheit und Naturschönheit bestehen: Aus dem Dargestellten rückt das Schwergewicht des künstlerischen Wertes in die Darstellung, in die Auffassung in ihren positiven psychovitalen Werten.

In der Darstellung aber erhält nun die Eurhythmie eine oder, besser gesagt, zwei neue – bisher übersehene – künstlerische Bedeutungen. Die früher besprochene Funktion der Eurhythmie bestand darin, den Gegenstand durch die Ordnung faßbar zu machen. Jetzt tritt sie in den Dienst der Darstellung: Durch die eurhythmische Formung wird die Darstellung vom dar-

gestellten Gegenstand abgehoben als etwas Neues und Anderes. Nehmen wir als Beispiel den Vers im Drama. Zum dargestellten Gegenstand gehört es, was die Menschen zueinander sprechen, aber der Vers gehört zur Darstellung. In Fausts Osterspaziergang sollen nicht in Versen redende ehrsame Handwerker dargestellt werden, sondern die Reden der Handwerker sind in Versen dargestellt. Oder: wenn die Kunst der Hochrenaissance überall in ihren Kompositionen das ganze Geschehnis in einen streng architektonischen Rahmen der Linienführung und der Gleichgewichtsverteilung einspannt, so ist damit ebenfalls ein Moment eingewoben, das der Darstellung und nicht dem dargestellten Gegenstand angehört. Die Eurhythmie rückt das Dargestellte in die künstlerische Ferne, indem sie es in eine gebundene, wenn auch noch so lose gebundene Form fügt. Die Stilisierung mag so streng und wirklichkeitsfremd sein, wie bei einer ägyptischen Statue oder einem kubistischen Holzschnitt. Oder sie mag nur als durchfühlbares, unbetontes Netz die Massenverteilung und Farbenordnung durchziehen wie in einem barocken oder impressionistischen Gemälde, im Prinzip ist es immer dasselbe – ohne solche Eurhythmie ist kein Kunstwerk denkbar.

Denn die Eurhythmie hat noch eine weitere dritte Funktion zu erfüllen neben der Ordnung und der Abhebung der Darstellung vom Dargestellten. Die Eurhythmie ist nämlich durch die Art, wie sie rhythmisiert, eines der wesentlichsten Momente, die die künstlerische Auffassung tragen. Es möge hierfür ein Beispiel aus einem Gebiet herangezogen werden, in dem

die Verwechslung von dargestelltem Gehalt und Darstellung besonders häufig ist: Das Gebiet der Lyrik. Daß der Rhythmus eines Gedichtes die „Stimmung“ des Gedichtes wiedergebe, liest man nicht nur in populären Abhandlungen, sondern auch in wissenschaftlichen Ästhetiken. Die Stimmung wessen? Des im Gedichte dargestellten Inhaltes oder des darstellenden Künstlers? Nach der üblichen Auffassung: die Stimmung des Inhalts. Je nachdem von traurigen oder lustigen, sentimentalen oder pathetischen Dingen erzählt werde, sei auch das Tempo und die Qualität des Rhythmus verschieden. Aus solcher Auffassung pflegt man noch weitere Folgerungen zu ziehen. Die Komposition eines Strophenliedes, so sagt man, schmiege sich dem Rhythmus des Textes und damit auch dem Stimmungsgehalt des Inhaltes an. Allein nur dann decken sich Stimmungsgehalt der Komposition und des Inhaltes des Gedichts, wenn sich die Komposition gerade nicht an den Rhythmus anschließt, sondern frei die Worte des Textes paraphrasiert. Im Strophenlied hingegen kann von einem Anschluß an den Inhalt weder beim Rhythmus noch bei der Komposition die Rede sein, weil ja dasselbe Rhythmusgerippe und dieselbe Komposition unverändert von Anfang bis zu Ende das Gedicht begleitet. Der Inhalt hingegen kann von munterem Geschehen durch tragische Verwicklungen hindurch sich zu einem fröhlichen Ende wandeln. Nur die Behandlung des Rhythmus, nicht der Rhythmus selbst, nur der Ausdruck, der Vortrag des Liedes, nicht die Komposition können diesen Wandlungen beim Strophenlied folgen.

Wie könnte es sein, daß Rhythmusgerippe und Komposition dennoch durch alle Strophen dieselben bleiben, wenn sie wirklich dem Inhalt des Liedes sich anpaßten?

In Wahrheit ist es auch gar nicht der Gehalt des Gedichtes, dem sie Ausdruck geben, sondern der Auffassung des Künstlers, der Stimmung, in der er das inhaltliche Geschehen oder sein eigenes Leid und seine eigene Freude erzählt. Im Rhythmus nimmt der Künstler Stellung zu dem, was er sagt; der Rhythmus ist kein Sklave des Inhalts, sondern sein Meister. Das wird besonders deutlich in den Fällen, in denen Inhalt des Gedichtes und Auffassung des Künstlers auseinandertreten und gerade hierin ein besonderer Wert des Gedichtes beruht. Der Gehalt von Heines Gedicht „Du hast Diamanten und Perlen“ ist, – wenn rein die Worte mit ihrem Gehalt betrachtet werden – wehmütig, traurig, tiefernst; in den Schlußworten: „Du hast mich zu Grunde gerichtet, Mein Liebchen, was willst du noch mehr“ bis zur Verzweiflung gesteigert. Aber diesem in den Worten des Gedichtes zugrunde gelegten Gehalt entspricht die Auffassung des Dichters keineswegs. In dem Versmaß, dem tändelnden, hüpfenden, gleitenden Versmaß ebenso wie in dem Nachdruck, der auf das Klingen der Reime gelegt wird, liegt alles eher als verzweiflungsvoller Ernst. Da liegt ein Darüberhingleiten, Leichtnehmen – und die bekannte Komposition des Gedichts folgt diesem Charakter des Versmaßes getreulich. Gehalt und Auffassung decken sich nicht – und gerade hierdurch entsteht die gespielte Lustigkeit, das Gespaltene, Selbstquälerische. Es wäre an sich ganz gut möglich gewesen, daß der junge Schiller dasselbe Thema

behandelt hätte, aber aus der gezwungenen Heiterkeit wäre durch die Art der Auffassung tiefschmerzliche, wühlerische Pathetik geworden – selbst wenn er dieselben Worte benutzt hätte: „Zugrunde hast du mich gerichtet – Was willst du mehr, – mein Liebchen!"

Dies Beispiel möge genügen, um darzutun, was ich mit dem seelischen Gehalt meine, der in der Rhythmisierung steckt, und der sich in der Eurhythmie jedes Kunstwerks aufzeigen läßt: In der Feierlichkeit ägyptischer Statuen, in der Heiterkeit der Rokoko-Architektur, in der bizarren Grauenhaftigkeit primitiver Götzenbilder. In der Musik offenbart sich dieser seelische Gehalt der künstlerischen Auffassung in der wechselnden Bearbeitung der Motive zu den Themen, der Themen zum symphonischen Satz. Auch hier hat man – genau wie in der Lyrik – übersehen, daß zwei verschiedenen Arten seelischen Gehalts ineinanderspielen: Der seelisch-vitale Gehalt des dargestellten Gegenstandes und der seelisch-vitale Gehalt der künstlerischen Auffassung, der Darstellung. Nur daß der „dargestellte Gegenstand" der Musik nicht irgend ein Objekt der Wirklichkeit ist, sondern das Thema selbst. Am Thema spielt die künstlerische Auffassung, das Thema wird dargestellt in wechselnden Tonarten, in wechselnden Rhythmisierungen, in Umkehrungen, Verkürzungen und Verbreiterungen. In ihnen objektiviert sich der wechselnde Stimmungsgehalt der künstlerischen Auffassung. Die Ästhetik der Musik ist von diesem Standpunkt aus noch nicht geschrieben, denn man hat den Wechsel des seelischen Gehalts genau wie in der Lyrik immer nur vom Gegen-

stand aus, nicht aber aus dem Ineinander von Gehalt des Gegenstandes und der Darstellung verstanden.

Hier schon zeigt es sich, daß die Rhythmisierung nicht das einzige Moment ist, das die künstlerische Auffassung trägt, die Verwendung der Tonarten steht gleichberechtigt neben ihr; allein die Rhythmisierung ist das einfachste und weitverbreitetste Moment und genügt hier als Paradigma für viele andere, weniger auf der Oberfläche liegende Momente.

So ist, wenn wir vom seelischen Gehalt des Kunstwerks sprechen, zweierlei Unvergleichbares gemeint: einmal der seelische Gehalt, der im Inhalt, im Gegenstand des Kunstwerks verborgen ist; ferner der seelische Gehalt der Auffassung des Künstlers, durch die Art der Darstellung vermittelt.

14.

Und nun wiederum die alte Frage: Was bedeutet für die Seele des Aufnehmenden, daß im Kunstwerk solche psychovitalen Momente enthalten sind? Wie ist die Wirkung der psychovitalen Werte des Gegenstands? Wie ist die Wirkung der psychovitalen Werte der künstlerischen Auffassung?

Es möge mit der Untersuchung der Wirkung der künstlerischen Auffassung auf das Erleben begonnen werden, denn ihre Wirksamkeit ist unkomplizierter als die der seelischen Momente des dargestellten Gegenstands.

Man hat oft geglaubt, Verständnis der Auffassung des Künstlers durch die Einfühlungstheorie gewinnen zu können. Man hat gesagt, wir fühlen uns

ein in die Seele des Künstlers, wir fühlen uns ein in seine großzügige Art zu sehen, seine Tiefe, seinen Ernst der Auffassung. Allein solche Einfühlung ist von vornherein unmöglich: Einfühlen können wir uns nur in etwas, das da ist, das uns gegeben ist; der Künstler jedoch ist für uns (in der Regel) im Kunstwerk als solchem unmittelbar nicht vorhanden. Man könnte eher noch sagen: wir sehen mit den Augen des Künstlers, nehmen dieselbe Einstellung ein, die er zur Welt hat, erleben mit seinem Erleben – wenn nicht auch diese Aussage noch die Deutung zuließe, als ob der Künstler für uns unmittelbar in der Anschauung vorhanden wäre. Allein wir sehen nur den Holzschnitt, aber nicht den Künstler, der ihn gemacht hat. Nur das Kunstwerk ist für uns da, das Gemälde, das Musikstück, sonst nichts. Wenn wir von der Auffassung des Künstlers im Kunstwerk reden, so ist nicht gemeint, daß diese Auffassung als solche im Kunstwerk zu finden sei. Vielmehr: die Auffassung des Künstlers hat sich im Kunstwerk niedergeschlagen, hat sich in ihm in bestimmten Strukturmomenten objektiviert. Der Künstler hat eine Landschaft großzügig gesehen; in der Art der Linienführung, in dem Rhythmus der Gestaltung verrät es sich – im Versmaß und seiner Behandlung zeigt sich die Stellung des Dichters zum dargestellten Gehalt des Gedichtes.

Diese objektivierten Momente der Auffassung nun zwingen den Aufnehmenden, in sich die gleiche Auffassung zu realisieren, wie sie der Künstler hatte. Eine ehrlich, schlicht gesehene Landschaft nötigt durch ihre Formung den Beschauer, diese Landschaft wiederum

ehrlich und schlicht zu sehen. Die tändelnde Einstellung des Heineschen Gedichts gegenüber dem eigenen Schmerz induziert im Leser durch den Rhythmus hindurch die gleiche Einstellung: So müssen wir korrekterweise sagen: wir gewinnen dieselbe Einstellung zu der Welt und den Dingen, die der Künstler hatte. Das Verbindende zwischen dem Künstler und dem Aufnehmenden ist die Struktur der Darstellung. Sie ist einesteils für den Künstler Projektion seiner Einstellung bei der Schöpfung des Kunstwerks – weil er großzügig gesehen hat, deshalb ergeben sich gerade solche Formen der dargestellten Landschaft, solche Vereinfachungen, solche kompositionellen Zusammenhänge – für den Aufnehmenden hingegen wächst aus dieser Struktur der Darstellung der Zwang zu einer Einstellung, die derjenigen des Künstlers analog ist.

Allein diese Einstellung, die wir, durch das Kunstwerk gezwungen, einnehmen, ist nicht die unseres gewöhnlichen Lebens. Wir sind als empirische Menschen eingeschlossen in die Enge unseres empirischen Charakters. Wir sehen die Welt mit unseren Augen, nicht mit den Augen des Künstlers. Wir sind als empirische Menschen mit all den Schlacken behaftet, in unserer Art zu fühlen und zu erleben, wie sie unsere Verflochtenheit in die Diesseitswelt mit sich bringt. Aber nun zwingt das Kunstwerk uns, über uns selbst hinauszugehen, großzügig, ernst, vornehm zu sehen, zu fühlen, zu erleben. Wir werden der Einstellung des Meisters untertan, wenn wir überhaupt imstande sind, uns von der Einstellung, die das Kunstwerk verlangt, die der Künstler durch das Kunstwerk zu uns schickt,

zwingen zu lassen – nicht jeder ist es für jede Kunst, nicht jeder für jede Einstellungsart; für diese eine kurze Spanne Zeit wenigstens lassen wir diese Einstellung zu der unseren werden. Zu der unseren, – und doch nicht eigentlich zu der unseren. Denn diese Einstellung, die uns aufgezwungen wird, wird nicht zu unserer realen Einstellung; sie wird nur zu einer angenommenen, nicht aus unserem empirischen Sein stammenden und doch unsere Existenz ergreifenden Einstellung. Unter dem Zwang der künstlerischen Gegebenheit fühlen wir großzügig, weil wir nicht an den Dingen, die da vor uns stehen, „interessiert“ sind im Sinne des gewöhnlichen Lebens, weil wir nicht persönlich selbstisch an ihnen beteiligt sind. Jetzt lassen wir eine großzügige Einstellung in uns lebendig werden, die doch nicht eigentlich die unsere ist, und die uns nicht wirklich großzügig macht. Aber der Qualität nach ist diese angenommene Einstellung so gut, als ob sie real wäre: großzügig, vornehm, kraftvoll, tief.

Es besteht ein Zwang solch großzügige und vornehme Einstellung anzunehmen, ein Zwang, der vom Kunstwerk ausgeht. Allein es ist ein Zwang, dem wir entgegenkommen. Denn der Anlage nach, der Tendenz nach existieren diese Einstellungen in uns, es sind letzte Tendenzen in uns, Tendenzen, die wir nur im gewöhnlichen Leben nicht zu realisieren imstande sind. Jetzt aber auf einmal können diese Tendenzen ihrer Qualität nach sich ausleben, diese im gewöhnlichen Leben verschütteten verkrüppelten Tendenzen – gerade weil sie nicht in Konflikt kommen mit der Art, wie wir für gewöhnlich fühlen, wollen, Stellung nehmen. Wozu

wir im gewöhnlichen Leben nicht imstande sind: vornehme, großzügige Menschen zu sein – nun werden wir es. Es ist ein entscheidender Punkt des ästhetischen Erlebens: daß ein Umbau des Ich vollzogen wird, daß die Realität des Ich über sich selbst hinaus gesteigert wird, daß Tiefen in Bewegung geraten, die im gewöhnlichen Leben unzugänglich sind, daß existentielle Schichten des Ich angerührt werden, die sonst zu schlummern pflegen.

So appelliert die im Kunstwerk niedergeschlagene künstlerische Auffassung an positiv-menschliche Werte im Aufnehmenden. Nicht, wie durch die Abbildung wird existentielles Erleben schlechthin erzeugt, sondern existentielles Erleben im Sinne eines Positiv-Menschlichen. Prinzipiell besteht hierin kein Unterschied zwischen Idealismus und Realismus: Auch die realistisch-künstlerische Auffassung muß eine positiv-menschliche sein; nur daß für den Realismus mehr formale seelische Momente, wie Ehrlichkeit, Schlichtheit, Großzügigkeit im Vordergrund stehen, während der Idealismus, mehr inhaltlich-menschlich gerichtet, verlangt, daß die Welt erhaben, tief, edel gesehen werde.

15.

Durch die Irrealität der künstlerischen Einstellung wird auch jene Antinomie gelöst, die bei Betrachtung der Wirkung künstlerischen Erlebens Verwunderung erregt hat: Man hat oft bemerkt, daß künstlerisch veranlagte Menschen keineswegs in höherem Maße mit Tugenden des Herzens und des Gemüts begabt sind als

andere unkünstlerische; daß sie ebensosehr von kleinen Menschlichkeiten erfüllt sind wie andere weniger künstlerisch eingestellte. Man hat darin einen Widerspruch zu dem vermeintlichen Prozeß der Veredlung durch die Kunst zu erblicken geglaubt. Nun ist gewiß der Satz, daß Kunst veredle, dort, wo formale Werte der Eurhythmie oder rein imitative Werte im Vordergrund stehen, von vornherein abzulehnen: es ist gar nicht einzusehen, wieso der Anblick oder das Schaffen von Tellerverzierungen oder die naturwahre Abbildung von Großstadtstraßen veredlen solle. Nur dort kann überhaupt das Problem der Veredelung durch die Kunst sinnvoll gestellt werden, wo die Haltung, die erforderlich ist, ein Werk zu schaffen, aufzunehmen oder zu reproduzieren, selbst menschlich-positiver Natur ist, wie etwa bei der Wiedergabe Beethovenscher Kunst oder bei der Darstellung von Goethes Iphigenie. Gewiß in solchen Fällen veredelt Kunst – für die vorübergehende Zeit, in der sie innerlich erfaßt wird. Und auch während dieser, Zeit veredelt sie nicht einmal wirklich: sie steigert wie wir fanden, das Ich über sich selbst hinaus nur in angenommener Einstellung, nur in der aufgezwungenen, wenn auch in ihr angelegten Einstellung. Sie tut es im Gegensatz zum empirischen Charakter, den sie beläßt, wie er ist. An Stelle der Veredlung des empirischen Charakters durch das Erleben der Kunst gilt eher ein umgekehrtes Prinzip: wer eng und klein und unsachlich ist, wird die Tiefe solcher Kunst nie erleben können. Aber ebenso wenig auch, wer fest und unbeugsam, in starrer Bürgertugend eingeschlossen, in seinem empirischen Charakter steht und nicht nach oben oder unten,

auch nicht in angenommener Einstellung von ihm abweichen kann. Wenn die Kleinlichkeit eines Famulus Wagner sicherlich nicht zum künstlerischen Erleben befähigt ist, weil in ihm die großen Tendenzen seines Ich so verkümmert sind, daß kein Kuntwerk sie zum Leben erwecken kann, so ist die Römertugend eines Cato, dessen Festigkeit des empirischen Charakters keine Steigerung über sich selbst hinaus erlaubt, ebensowenig der Umstellung durch die Kunst zugänglich. Sich durch die Kunst innerlich verwandeln zu lassen, dazu gehört mehr Labilität und Weichheit des empirischen Charakters als schlichte Gradheit und unbeugsame Männlichkeit – nur der fragmentarische Mensch wird der Kunst zugänglich sein. Kein Wunder, daß solche Labilität, die der Kunst die Wege ebnet, im gewöhnlichen Leben zu Charakterlosigkeit, Egoismus und Launenhaftigkeit führen kann, wenn auch gewiß nicht muß. Nicht der empirische Charakter als solcher ist für das Künstlerische wesentlich, sondern seine Biegsamkeit, die Fähigkeit ihn abzustreifen, ihn umzubauen zu einem neuen über sich selbst hinaus gesteigerten Ich.

16.

So sind es zwei Prinzipien, die für das Erleben der psychovitalen Momente der künstlerischen Auffassung wichtig sind: Die Steigerung des Ich in Sphären, die ihm im gewöhnlichen Leben unzugänglich sind, und die Irrealität der psychischen Haltung. Eben diese beiden Prinzipien sind es aber nun auch, die für das Erleben der psychovitalen Momente des dargestellten Gehalts ausschlaggebend werden.

Als Beispiel für die Werte des dargestellten Gehalts möge wieder der schöne Körper in der Natur herangezogen werden. Denn da bei ihm das Moment der künstlerischen Auffassung fehlt, so besteht auch nicht die Gefahr, daß die psycho-vitalen Werte der künstlerischen Auffassung mit denen des dargestellten Gegenstands durcheinandergeworfen werden.

Es ist deutlich, wie sich der Prozeß, der bei der Erfassung des schönen Körpers in der Natur die seelische Tiefenwirkung hervorruft, von dem Prozeß unterscheidet, durch den die Auffassung des Künstlers auf die Seele des Aufnehmenden übertragen wird. Die Auffassung des Künstlers – so wurde gezeigt – ist nicht selbst gegeben, nur ihr Niederschlag in Momenten der Darstellung (im Versmaß etwa) wird vom Aufnehmenden erfaßt. Anders beim psychovitalen Gehalt, dem psychovitalen Gehalt des schönen Körpers etwa. Dieser Gehalt steht dem Aufnehmenden direkt gegenüber, ist ein Teil des erfaßten Objekts: die Güte des fremden Gesichts, die kraftvolle Energie des fremden Körpers – das ist nicht meine Güte, das ist nicht meine kraftvolle Energie, aber sie ist auch nicht bloßer Niederschlag der Auffassung eines Dritten, des Künstlers; sie ist für mich im Objekt enthalten, sie ist ein von mir aufgefaßtes fremdes Psychovitales.

Wie kann es geschehen, daß dieses fremde Psychovitale, diese Energie des fremden mir gegenüberstehenden Körpers imstande ist, solch tiefe Wirkung auf mein eigenes Ich hervorzurufen?

Man hat auch in diesem Fall davon gesprochen, daß

wir uns in das fremde Seelische, in das fremde Leben einfühlen, daß wir uns in den fremden Körper hineinversetzen und dadurch seine Energie mitleben. Jedoch auch in diesem Fall kann des Rätsels Lösung nicht in der Einfühlung liegen. Wir scheiden deutlich das fremde Leben, das Seelische, das wir im fremden Körper wahrnehmen, von unserem eigenen Leben, von unserem eigenen Erleben. Das Fremde und das Eigene sind als solche in der künstlerischen Auffassung getrennt und bleiben getrennt. Die Verbindung zwischen Fremdem und Eigenem geschieht nicht durch Einfühlung. Vielmehr: nach dem Gesetz der Induktion, das das gesamte seelische Leben beherrscht, läßt die Erfassung des Fremden in mir verwandte Seiten anklingen. Die Energie des fremden Körpers weckt in mir Tendenzen der eigenen Energie. Wiederum wird diese fremde Energie nicht zur realen eigenen Energie; es ist ja der fremde Körper, das fremde Objekt, in deren Auffassung sie lebendig werden,— es bleibt bei der bloßen Tendenz zur eignen Energie. Wie die Auffassung des Künstlers nur zu einer pseudorealen eigenen Auffassung wird, so wird auch durch die Energie des frem den Körpers keine wirkliche eigene Einstellung ausgelöst, sondern nur eine pseudoreale Einstellung, die so lange dauert wie der Anblick des fremden Körpers.

Zugleich aber entsteht wiederum eine Spannung zwischen Ich und Gegenstand; und wiederum bringt gerade diese Spannung das Tiefste der Wirkung hervor. Es ist ein fremdes Leben, das wir objektiv uns gegenüberstehend erfassen. Aber dies fremde Leben in seinem Charakter entspricht doch verwandten, nur uner-

füllten Tendenzen unseres eigenen Ich. Mehr als das: es bringt solche Tendenzen in uns zum Klingen, es weckt sie in uns auf, sodaß wir uns eins fühlen können mit diesem fremden Leben. Wir fühlen uns eins mit ihm — und dennoch gelangen wir nicht zur Einigung. Denn das fremde Leben bleibt nun einmal Objekt und wird nicht zu unserem Ich, und unser Ich bleibt nun einmal Subjekt und wird nicht zum fremden Objekt.

Sowohl diese Nähe als diese Ferne, das Einssein wie das Fremdsein ist vielleicht in anderen Fällen als in denen der Erfassung des menschlichen Körpers noch deutlicher und durchsichtiger. Der Künstler gestalte einen Raum und hole das dieser Raumform eigentümliche Leben heraus: Das innere Gleichgewicht, die geschlossene Ruhe, das harmonische Gefestigtsein eines Renaissanceraums oder das in die Höhe Strebende, die entschiedene Aktivität eines gotischen Münsters, die fröhliche Festlichkeit des Rokokoraumes sind für uns mit bestimmten Lebenscharakteren erfüllt. Es ist für uns ein fremdes Leben, des Raumes nämlich, und doch fühlen wir uns diesem Leben des Raumes unendlich nahe, weil das fremde Leben in uns verwandte Tendenzen zum Anschlag bringt. Beides aber, die Nähe sowohl wie die Ferne von Ich und Objekt, sind ästhetisch von Bedeutung: Wir sind diesem fremden Leben nahe, und je näher wir ihm sind, desto mehr können wir es erleben. Aber es muß doch zugleich ein Fremdes, ein Anderes sein, damit wir es überhaupt genießen können – so wie die Gesundheit, die uns dauernd erfüllt, uns zwar eine wohlige seelische Allgemeintemperatur verschaffen kann, aber erst dann wirklich genossen wird,

wenn sie als ein Neues und Fremdes in uns eindringt. So ist auch eine eigentümliche Entfernung und zugleich auch eine eigentümliche Einheit zwischen mir und dem Fremden in allem Erfassen des seelischen Gehalts im Gegenüber vorhanden. Wir fühlen die Kluft und fühlen sie doch nicht.

17.

Diese potenzierte Gefühlsspannung zwischen Fremdheit und Einssein, von Ich und Gegenstand zeigt sich nun auch in Erlebnissen, die über das eigentlich ästhetische Erleben hinausliegen, die, wenn sie auch ästhetischen Gegenständen gegenüber auftreten, doch außerästhetischer Natur sind. Eine unerklärliche, unendliche Sehnsucht – das ist jedem begegnet – stellt sich angesichts eines fremden menschlichen Körpers, einer keineswegs sentimentalen Melodie oder eines von künstlerischem Leben erfüllten Raumes ein. Wie kommt es, daß sich mit der Anschauung eines Gegenwärtigen solche Sehnsucht verbinden mag? Auch hier wieder ist eine Spannung zwischen Ich und Gegenstand verantwortlich zu machen: Alle Sehnsucht ist ein Überspringen der Kluft zwischen dem Seienden und demjenigen, wonach man sich sehnt – eine gefühlsmäßige Erfüllung, die doch wieder in die Nichterfüllung zurückgeworfen wird. In eben diesem Hin und Her zwischen Einssein und Einssein-wollen, zwischen gefühlsmäßigem Einssein und tatsächlicher Ferne liegt das zugleich Süße und Schmerzhafte aller Sehnsucht. Und eben derselbe Prozeß des Hin und Her zwischen Erfüllung und Nichterfüllung ist die

Grundlage im Erfassen seelischen Gehalts des Fremden. Die Wertmomente des fremden seelischen Körpers sind unsere und doch zugleich nicht die unseren. Wir sind es ja doch nicht, denen diese Kraft und Energie gehört, und wir erleben auch diese Zweiheit. Zugleich aber sind wir eins mit den Gehaltsmomenten des fremden Körpers, weil wir den fremden Gehalt auffassen, in uns einbeziehen. Aus diesem wechselnden Hin und Her aber erwächst die sehnsüchtige Tendenz zum Fremden hin, jene Ergriffenheit, wie sie in metaphysischer Einkleidung Platon geschildert hat: „So oft der Mensch, ein Irdisch-Schönes erblickt, erinnert er sich der wahren Schönheit, und es wachsen ihm die Flügel und er möchte auffliegen zu ihr; doch da ihn seine Flügel so hoch nicht tragen, so sieht er in die Luft gleich einem Vogel und vergißt, was unten um ihn lebt, und gilt für einen, der besessen ist.“

Und aus eben diesen Momenten der inneren Spannung zwischen Ich und Fremdem wird jener Zusammenhang begreiflich zwischen dem erotischen Begehren und dem ästhetischen Ergreifen der Schönheit des menschlichen Körpers — jener Zusammenhang, der ebenso oft unterschätzt wie überschätzt worden ist. Es ist sicherlich Unsinn zu behaupten, daß eine Identität bestehe zwischen ästhetischem und erotischem Erleben. Es kann keine Gleichheit geben zwischen dem interesselosen Wohlgefallen an der Schönheit — jener Fernstellung im Anblick eines schönen Körpers, und dem allersubjektivsten und interessiertesten Begehren, dem erotischen. Nicht einmal jene Meinung besteht zu Recht, die die ästhetische Einstellung ent-

wicklungsgeschichtlich allmählich aus der erotischen hervorgehen läßt: Gesundheit und Kraft eines schönen Körpers haben ursprünglich nur dem erotischen Anreiz gedient, so meint solche Anschauung; dann aber seien sie von erotischem Begehren losgelöst, verselbständigt worden und erscheinen nun als „interesselose“ Schönheit, die also erst ein Ableitungsprodukt der erotikgesättigten Schönheit ist.

Allein in Wahrheit reicht ein solches Prinzip niemals aus zur Erklärung des Ursprungs des Wohlgefallens an der Schönheit. Es ist zu eng: Selbst wenn das ästhetische Wohlgefallen an den vitalen Momenten der Kraft und Gesundheit sich daraus ableiten ließe – in der Schönheit stecken außerdem noch eurhythmische Momente, Farbwerte, seelische Faktoren. Bei ihnen allen versagt die Ableitung aus dem Erotischen.

Und selbst bei Kraft und Gesundheit verschiebt die erotische Erklärung die Gewichte: Kraft und Gesundheit werden unmittelbar als Wert empfunden, sind elementare Wertfaktoren. Und weil sie das sind, deshalb kann das Erotische sie als Lockmittel benutzen: Nicht eine Loslösung, eine Entlassung der Schönheit aus dem Erotischen ist das Primäre, sondern die Verbindung von Erotischem und Ästhetischem, weil Kraft und Gesundheit erotisch bedeutsam sind und gleichzeitig ästhetische Werte darstellen. Die Verwendung der Schönheit in der sexuellen Beziehung ist eine List des Erotischen: Durch die Schönheitswerte von Kraft und Gesundheit hindurch gewinnt das Erotische den Menschen für seine Zwecke. Es bedarf so nicht

erst des Umwegs über das Erotische, um die ästhetische Bedeutung des Vitalen verständlich zu machen, sondern zwei an sich unabhängige Stellungnahmen zu dem Vitalen verbinden sich zur Einheit. Und indem Schönheit und Erotik sich zusammenfinden, tritt wieder das Gesetz der Steigerung psychischer Wirkungen ins Spiel[1]. Das Erotische gewinnt an Kraft, wenn es dem Schönen sich zuwendet, und die Schönheit, wenn ihr der erotische Reiz zuwächst. Gerade weil nicht Identität, sondern bloße psychische Verbundenheit vorliegt, kann sich diese Steigerung auswirken.

Aber dennoch: Diese Verbindung von Erotik und Schönheit beruht wie alle nicht durch zufälliges zeitliches Zusammentreffen geschaffene Verbindung auf einer inneren Verwandtschaft; dieselben Werte von Kraft und Gesundheit sind die Gegenstände der erotischen wie der ästhetischen Einstellung. Und mehr noch: auch das erotische Begehren ist Einsseinwollen bei tatsächlicher Zweiheit, ist Hineingezogenwerden bei tatsächlicher Fremdheit. Und ebenso wie im Ästhetischen sich auf den Wunsch die Zweiheit zu überspringen, sie aufzuheben, ein Gefühl der Sehnsucht gründet, so im Erotischen. Und dennoch liegt der Unterschied klar zutage: Im Erotischen ein Einsseinwollen körperlich-sinnlich wie seelisch in einer Verschmelzung zweier heterogener Wesen: in der ästhetischen Anschauung ein Einsseinwollen mit den psychovitalen Momenten des fremden Gehalts.

So wird es verständlich, daß diese beiden Momente

[1] Siehe den Aufsatz über „Oberflächen- und Tiefenwirkungen der Kunst“, Seite 39.

des Erotischen und des Ästhetischen trotz ihrer Gegensätzlichkeit doch in psychischer Affinität zueinander stehen, daß einmal die Schönheit erotischen Reiz ausübt, und daß andererseits, wo der erotische Reiz besteht, gar leicht in den fremden Körper psychovitale Momente der Schönheit hineingesehen werden, daß Schönheit auch dort gefunden wird, wo sie nicht besteht.

Allein der Gegensatz zwischen Erotischem und Ästhetischem vertieft sich, die Kluft zwischen beiden vergrößert sich, wenn man nicht die Ähnlichkeit der vitalen Werte und der Spannung zwischen Ich und Gegenstand in beiden Einstellungen miteinander vergleicht, sondern die Momente ins Auge faßt, die in beiden Fällen zum Genuß führen. Dort beim Erotischen als Grundlage ein reiner Genuß der Sinne, hier im ästhetischen Erleben des Gehalts wie der künstlerischen Auffassung eine Beglückung dadurch, daß im Hin und Her zwischen Ich und Gegenstand positive Momente unseres Ich hervorgelockt werden.

18.

Sowohl solche Sehnsucht, wie solches Hineinspielen des Erotischen in das Ästhetische liegen jenseits der autonomen künstlerischen Tiefenwirkungen, sie sind außerästhetische Wirkungen, die die echt ästhetischen Wirkungen nur umgrenzen und umspielen. Die autonome Tiefenwirkung bewegt sich in einer anderen Ebene. Sie beruht in der besonderen existentiellen Bedeutung des Gegenstands für das

Subjekt. Das ist das Verbindende der scheinbar so verschiedenen ästhetischen Wirkungen: in voller Fernstellung werden gegenständliche Momente erfaßt, sie werden vom Ich abgerückt in reiner Kontemplation. Aber diese Fernstellung ist nur die eine Seite des Prozesses. Die Erfassung des Gegenständlichen ist nur das Mittel, um die gegenständlichen Momente derart zu isolieren und derart zu entwirklichen, daß sie in ihrer reinen Qualität existentielle Bedeutung für das Ich erhalten können: die Spannung zwischen Ich und Gegenstand, die die Kontemplation mit allen Mitteln aufgerichtet hat, wird wieder aufgehoben durch die seelische Existenzbedeutung des Gegenstandes, durch die Wucht, mit der er das Ich affiziert.

In diesem antinomischen Prozeß kann bald die Kontemplation stärker im Vordergrund stehen und bald die Existenzbedeutung. Die Kunst mag mehr anschauend oder mehr Ich-affizierend sein; mehr apollinisch oder mehr dionysisch. Verschwinden darf keins der beiden Momente. Die reine Kontemplation ohne existentielle Ichbeteiligung liegt auf dem Wege der Erkenntnis, die rein existentielle Wirkung des Gegenstands ohne Kontemplation und ohne Entwirklichung ist Sache des Lebens, der Wirklichkeit. Der Weise kontempliert und erkennt, aber die Dinge berühren ihn nicht, der lebendige Mensch wird von den Dingen existentiell affiziert, aber er kontempliert nicht: der Säulenheilige und der, den Liebe blind macht, stehen dem Ästhetischen gleich fern. Das Ästhetische ist eine Synthese und dadurch stets in labilem Gleichgewicht.

19.

Man könnte eine Geschichte der Irrtümer der ästhetischen Theorien schreiben, in der man zeigte, wie diese Theorien immer eines der ästhetischen Momente nach dem andern verabsolutierten. Bald sind es die einzelnen Werte, die zum Alleinherrscher gemacht werden: die imitativen Werte in der Nachahmungstheorie, die eurhythmischen Werte im Formalismus, die psychovitalen Werte in der Gehaltsästhetik. Bald sind es die einzelnen Phasen des Prozesses der Aufnahme des Kunstwerks in das Subjekt, an denen einseitig die Theorie orientiert wird. So hat man etwa das Zentrum des Ästhetischen in der kontemplativen Erfassung des Gegenstandes sehen wollen, und hat damit die ästhetische Anschauung der intellektuellen Erkenntnis so stark angenähert, daß das Ästhetische in der Erkenntnis untergeht: Für die metaphysischen Richtungen der Ästhetik von Platon bis Ed. v. Hartmann bedeutet Kunst letztlich ein Erfassen des Weltgrunds, anders vielleicht als das metaphysische Erfassen, aber doch ein Erfassen. Noch intellektualisierter hat die gesamte Aufklärung die ästhetische Anschauung begreifen wollen. Bis zu jener letzten Konsequenz hat sie zuweilen das Prinzip der Erkenntnis durch die Kunst geführt, daß es die einzige Aufgabe der Kunst sei zu belehren, und daß deshalb Fabel und Allegorie die vornehmsten Kunstformen seien.

Auch wo nicht zu solchen Extremen des Intellektualismus fortgegangen wird, bleibt die Auffassung der Kunst als Erkenntnis eine Einseitigkeit, der freilich andere Einseitigkeiten gegenüberstehen: So hat man zuweilen nicht

auf die Kontemplation selbst, sondern auf die Entwirklichung des künstlerischen Gegenstandes durch die Kontemplation die gesamte ästhetische Theorie aufgebaut.

Die Tatsache der Entwirklichung selbst ist bedingungslos zuzugeben: In der ästhetischen Haltung wird der Gegenstand aus allen Zusammenhängen des Alltags herausgehoben, befreit von allen Bezügen, die ihn mit der Welt der Realität verbinden. Nicht nur ist die ästhetische Haltung „interesselos" (im Sinne der „Willenlosigkeit"), sondern sie isoliert nach allen Richtungen. Zuweilen ist die Isolation schon dadurch gegeben, daß der vorgestellte Gegenstand in eine prinzipiell andere Realität hineingestellt ist als seine Umgebung. In allen imitativen Künsten tritt solche Verstärkung des isolierenden Charakters in den Vordergrund: die Plastik, dies Gebilde aus Bronce und Stein, stellt einen lebenden Menschen dar, die Worte des Dramas, des Gedichts, der Erzählung schaffen eine künstliche Welt, in der sich ihr Geschehen abspielt. Allein diese Schöpfung einer irrealen Kunstwelt ist nur der stärkste Ausdruck dieser stets vorhandenen Isolation. Auch dort, wo der ästhetische Gegenstand als solcher in der Sphäre des Wirklichen bleibt, löst ihn die ästhetische Haltung von dieser Wirklichkeit ab: auch die ästhetische Betrachtung eines lebenden menschlichen Körpers, einer wirklichen Landschaft in der Natur reißt diese Gegenstände als ästhetische aus den Zusammenhängen des Alltags. Sie springen in eine andere Realitätssphäre, in der alles Schwere und alle Ketten des Verflochtenseins mit anderen Dingen weggenommen sind, sie werden entwirklicht.

Wenn wir nach den Motiven fragen, die die Menschen dazu treiben, sich mit Kunst zu beschäftigen, die ästhetische Einstellung zu suchen, so steht der Wunsch nach Entwirklichung des Seins in der Tat an erster Stelle. Es gibt Menschen, denen das Leben in seiner drückenden Fülle zu hart, zu blendend, zu wirklich ist. Auf dem einen lastet die äußere Welt in ihrer brutalen Tatsächlichkeit zu schwer, für den andern sind die eigenen Erlebnisse zu laut, zu anstrengend, zu quälend. Beide flüchten vor der Welt oder ihrem eigenen Ich in die Entwirklichung der ästhetischen, der künstlerischen Haltung.

Die oft nur gedankenlos hingesagte Behauptung: ein Künstler habe sich durch die künstlerische Darstellung seiner Erlebnisse von diesen Erlebnissen befreit, von der Trauer über den Verlust eines ihm Nahestehenden, von dem Schmerz über betrogene Liebe, von den Eindrücken einer unglücklichen Kindheit – diese Behauptung ist meist gehaltvoller, als sie selbst weiß. Sie legt eine der Tiefen künstlerischen Schaffens bloß. Freilich ist der psychologische Mechanismus dieser Befreiung von der Wucht realer Erlebnisse durch die Kunst nicht einheitlich: Es mag sein, daß der Künstler seine Erlebnisse „abreagiert", indem er sie bei der Umformung in das Künstlerische nochmals durchlebt. Oder aber: nicht der Schaffensprozeß als solcher, sondern die Entwirklichung durch die Kunst ist das wirksame Moment. Durch die künstlerische Formung werden die Erlebnisse ihres Wirklichkeitscharakters und damit ihrer beängstigenden Nähe entkleidet. Das ist zum Beispiel die Funktion des künstlerischen Schaffens bei Goethe

(im Gegensatz zu Schiller). Seine Reizbarkeit gegenüber der Schwere inneren Erlebens flüchtet sich ebenso in die entwirklichte Atmosphäre der Kunst, wie sich seine Überempfindlichkeit gegenüber der Zudringlichkeit der äußeren Welt in späteren Jahren als Schutzpanzer die Würde steifer Zurückhaltung schuf.

Unter den Anreizen, die künstlerische Haltung einzunehmen, steht die Entwirklichung in der Tat im Vordergrund – in ihrer Bedeutung für das künstlerische Erleben selbst ist sie sekundärer Natur. Sie dient einer reineren Erfassung des Seins- und Sinngehalts des Kunstwerks, seiner rhythmischen Formung, seines Soseins und Wesens, seiner psychovitalen Momente. So ist sie unentbehrlich, und doch ist sie nur eine Stufe im Gesamtprozeß – nur eine Phase, der eine diametral entgegengesetzte gegenübersteht: Es gibt eine Entwirklichung in der künstlerischen Haltung, und es gibt eine Verwirklichung in ihr. Die Entwirklichung ist nur Mittel zum Zweck; die Gegenstände werden entwirklicht, damit ihr Erleben realer wird, damit ihr Erleben verwirklicht wird. Und so gibt es denn auch neben den Menschen, die Befreiung von der Schwere der realen Erlebnisse in der Kunst suchen, andere, die aus der Leere und Inhaltlosigkeit ihres Alltagsdaseins in die volleren und existentielleren Erlebnisse der Kunst flüchten. Sie suchen nicht wirkliche Erlebnisse, sondern seelisch-existentielle.

Oft genug wird freilich die Irrealität der Kunst ausgenutzt, nicht um existentiellere, sondern um erregendere Erlebnisse in sich entstehen zu lassen: Sensationen, sentimentale Rührung – mit einem Wort: Ober-

flächenerlebnisse. Der Philister, dem Besitz und Ruhe und Korrektheit alles ist, kann sich in der Irrealität der Kunst die Erregungen gefahrvoller Unternehmungen, von Liebesabenteuern, asozialer Lebensführung verschaffen, bei denen ihm im Leben die Haare zu Berge stünden. Nicht um solcher Oberflächenerlebnisse willen entwirklicht jedoch die Kunst, sondern die Entwirklichung soll der Verwirklichung, der existentiellen Verwirklichung dienen. Niemals sind wir imstande, den qualitativen Gehalt der Welt so rein zu erleben, niemals gewinnt das Einzelne wie das Wesen, das Größte wie das Kleinste, der Makrokosmus wie der Mikrokosmus, solch gesättigte Fülle, wird so intensiv erlebt, wie in der Abbildlichkeit von Malerei, Plastik und Dichtkunst. So groß, wie die klassische Kunst die Welt zu sehen lehrt, vermöchten wir niemals im gewöhnlichen Leben die Welt anzuschauen, niemals von uns aus die Gesinnungsweite eines Goetheschen Romans anzunehmen. Niemals würden wir die Bedeutung der kosmischen Antinomie des Schicksals so existentiell verstehen können, wie wir sie in der Tragödie verstehen; und niemals werden im Alltag solche Tiefen gesprengt wie in der Musik.

Auch diese Verwirklichung hat so gut wie die Entwirklichung Mißdeutungen und Verabsolutierungen erfahren:

Eine Mißdeutung ist es, wenn man schlechtweg in der Erzeugung von Erlebnissen – Gefühlen oder sonstigen Erlebnissen – den Sinn des Ästhetischen erblicken will anstatt in der existentiellen Bedeutung; davon wurde bereits gesprochen.

Eine Mißdeutung ist es aber auch, wenn man *nur* in der *Aufwühlung* der Existenz durch dionysische Erlebnisse, durch den Rausch der Musik, durch die Erschütterung der Tragödie die Existenzbedeutung der Kunst sehen will. Die Gottheit der Kunst offenbart sich nicht nur im Blitz und Donner tiefer Erschütterungen, sondern auch im leichten Lufthauch apollinischer Ruhe. Nicht emotionelle Entladung ist das Ziel, sondern Verlegung der Ichberührtheit in eine andere Sphäre der Existenz.

Mißdeutung ist es nicht, aber *einseitige Verabsolutierung* ist es, wenn man *nur* in der Anrührung der existentiellen Sphäre das Wesen des Künstlerischen sucht. Die Anrührung der letzten Sphäre des Ich teilt das künstlerische Erleben mit anderen Erlebensformen – auch das religiöse Erleben dringt zu dieser Sphäre, auch die Liebe ergreift die Existenz. Aber diese anderen Formen erwachsen nicht aus *Kontemplation*. Ebenso einseitig wie es ist, in der bloßen *Kontemplation* das Wesen des Ästhetischen zu sehen, so einseitig ist es, auch das Wesen des Ästhetischen in die bloß *existentielle Bedeutung* zu verlegen. *Existentielle qualitative Kontemplation* ist das Wesen der künstlerischen Einstellung. Daß sie *Kontemplation* ist, erlaubt ihr die empirische Welt und das empirische Ich zu überwinden, daß sie *existentiell* ist, gibt ihr Glut und Tiefe. Die Kontemplation ist Bedingung, aber nur Vorstufe – sie hält die Dinge vom Selbst fern, um durch Erfassung ihrer Qualität das Ich über sich selbst hinaus zu steigern, die Wirkung der Qualität der Dinge bis zur Substanz des Ich vorzudrängen. Indem das künstlerische Erleben

zum existentiellen Erleben wird, stellt es sich in eine Reihe mit der religiösen Beziehung zu Gott und Schicksal, der metaphysischen Erkenntnis, dem existentiellen Verbundensein des einen Menschen mit dem anderen, der existentiellen Hingabe an sachliche Werte – in eine Reihe also mit den vier anderen großen Lebensrichtungen, von denen jede in ihrer Weise existentielle Bedeutung besitzt. Man kann leben ohne diese fünf: Bürger sein und Familienvater, Minister und Führer der Industrie – ja man kann sich sogar Künstler nennen oder Priester, Philosoph oder sozialer Mensch oder Mann der Wissenschaft, ohne ernstlich teil an ihnen zu haben. Aber dort, wo die Maße der Menschen gemessen werden, zählen nur sie.

PHÄNOMENOLOGISCHE ÄSTHETIK[1].

Über Methode zu reden – eine Methode zu propagieren ohne zeigen zu können, wie diese Methode zu konkreten Ergebnissen führt, ohne durch ihre Anwendung erweisen zu können, daß sie kein bloßes theoretisches Gespinst ist – das ist auf allen Gebieten der Wissenschaft gleich mißlich. Methoden wollen erprobt sein, Methoden wollen angewandt sein – sie sind leerlaufende Maschinen, wenn ihnen die Anwendung fehlt. Und so wäre es töricht der „Phänomenologischen Methode in der Ästhetik" eine besondere Betrachtung zu widmen, wenn die phänomenologische Ästhetik ein bloßes Programm, ein bloßer Wechsel auf die Zukunft wäre. Das ist heute keineswegs mehr der Fall. Bei der Durchführung mehr als einer ästhetischen Untersuchung hat die phänomenologische Methode die Feuerprobe bestanden.

Ja, so wenig ist sie heute mehr unbekannt, daß derjenige, der zu ihr gelangen will, sich durch einen Berg von Mißverständnissen hindurcharbeiten muß. Bald hält man die phänomenologische Methode für eine Methode, die nichts zu tun hat, als Begriffe zu spalten, die Bedeutung von Worten festzulegen, weshalb sie sich

[1] Vortrag, gehalten auf dem 2. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.

nur im Logischen bewege und niemals an die Dinge selbst herankomme – Einwände, wie sie ihr zum Beispiel Wundt gemacht hat. Dann wieder glaubt man im Gegenteil, sie solle genialischer Intuition zum Hintergrund dienen, die sich die Begründung ihrer Behauptungen ersparen will — wie ihr zuweilen von neukantischer Seite vorgeworfen wurde. Positivistische Gedankengänge berufen sich ebenso auf sie wie verstiegene Metaphysik. Bei solchem Chaos entgegengesetzter Anschauungen mag es vielleicht doch gar nicht so unratsam sein, den Reigen ideen- und ergebnisreicher Vorträge durch einen zu unterbrechen, der nichts sein will als ein trockener methodischer Versuch, nichts sein will als eine Auseinandersetzung über die phänomenologische Methode in der Ästhetik.

Die Diskussion über Prinzipienfragen der Ästhetik wäre um vieles leichter, wenn man sich stets vor Augen halten wollte, daß der Name „Ästhetik" nicht ein einheitliches Wissenschaftsgebiet umschließt, sondern daß „Ästhetik" ein Sammelname ist für eine Reihe unter sich völlig heterogener Wissenschaften, die man dennoch alle wegen ihrer Beziehung auf den ästhetischen Gegenstand als Ästhetik zu bezeichnen pflegt. Da jedoch jede dieser Wissenschaften, die sich Ästhetik nennen, eine andersgeartete Beziehung zur phänomenologischen Methode hat, so ist es notwendig, sich zuerst über diese verschiedenen Disziplinen der Ästhetik kurz zu orientieren, um würdigen zu können, wie die phänomenologische Methode in jeder von ihnen wirksam wird.

Dreierlei Arten heterogener Disziplinen werden unter



dem gemeinsamen Namen „Ästhetik“ begriffen: 1. Ästhetik als autonome Einzelwissenschaft, 2. Ästhetik als philosophische Disziplin und 3. Ästhetik als Anwendungsgebiet anderer Wissenschaften.

Von diesen drei Ausgestaltungen ästhetischer Wissenschaft hat lange Zeit die Ästhetik als philosophische Disziplin die beiden anderen überschattet und in die Ecke gedrängt. Noch für Schelling und Hegel, für Schopenhauer und Ed. von Hartmann war der philosophische Charakter der Ästhetik kein Problem. Erst als die Philosophie, nach dem Zusammenbruch des Hegelschen Systems, ihre Grenzpfähle zurückstecken mußte, hat sie, seit Fechner, ihre Führerrolle im Gebiet der Ästhetik an die Psychologie abgeben müssen. Aber auch damit war die Ästhetik noch nicht zur autonomen Einzelwissenschaft geworden. Da jedoch gerade sie es ist, die das Hauptanwendungsgebiet der phänomenologischen Methode bildet, so mögen die historisch bedeutsamen Formen der Ästhetik – psychologische Ästhetik und philosophische Ästhetik – zunächst zurückgestellt und von der Ästhetik als autonomer Einzelwissenschaft gesprochen werden.

Jede Einzelwissenschaft – und demgemäß auch die Ästhetik als Einzelwissenschaft – wird in ihrer Einheit bestimmt durch ein Moment, das ihr Gebiet abgrenzt gegenüber den Gebieten anderer Wissenschaften. So ist für die Naturwissenschaften das Moment der Zugehörigkeit zur äußeren Natur einheitgebend, für die Geschichtswissenschaften das historische Geschehen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, was für die Ästhetik als autonome Einzelwissenschaft dasjenige Moment ist,

das ihr Gebiet gegenüber anderen Gebieten umreißt: Es ist das Moment des ästhetischen Wertes (wobei hier und im folgenden unter „ästhetischem" Wert stillschweigend auch der „künstlerische" miteinbegriffen sein soll). Alles, was den Stempel des ästhetischen Wertes tragen kann – alles, was als schön oder häßlich, originell oder trivial, sublim oder gemein, geschmackvoll oder kitschig, großzügig oder kleinlich bewertet werden kann – all das – Gedichte und Musikstücke, Gemälde und Ornamente, Menschen und Landschaften, Bauwerke, Gartenanlagen, Tänze – gehört in das Gebiet der Ästhetik als Einzelwissenschaft.

Ästhetischer Wert und Unwert irgendeiner Modifikation aber kommt den Gegenständen nicht zu, insoweit sie reale Gegenstände sind, sondern nur insoweit sie als Phänomene gegeben sind. Er haftet an den anschaulichen Tönen einer Symphonie – den Tönen als Phänomenen – nicht daran, daß sie auf Luftschwingungen beruhen. Nicht als realer Block aus Stein ist die Statue ästhetisch von Bedeutung, sondern als das, was sie dem Beschauer gegeben ist, als die Darstellung eines Menschen. Und ästhetisch ist es völlig gleichgültig, daß die Darstellerin des Gretchen alt und häßlich ist und nur Toilettenkünsten, Schminke und Rampenlicht den Schein frischer Jugend verdankt – auf das Aussehen, nicht auf die Realität kommt es an.

Da so der ästhetische Wert oder Unwert nicht in der realen Beschaffenheit eines Gegenstandes, sondern in der phänomenalen Beschaffenheit beruht, so ist damit die vornehmste Aufgabe der ästhetischen Einzelwissenschaft vorgezeichnet. Sie muß die ästhetischen

Gegenstände zunächst nach ihrer phänomenalen Beschaffenheit untersuchen. Es mag trivial klingen, daß die Ästhetik in dieser Weise die Gegenstände als Phänomene zu analysieren habe. Aber die Betrachtung der Geschichte der Ästhetik – auch wenn man nur die Geschichte der Ästhetik als Einzelwissenschaft heranzieht – zeigt, daß ein solches Ausgehen von den Phänomenen keineswegs selbstverständlich ist. Weite Richtungen in der Ästhetik stellen in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen den Gedanken, daß das Ästhetische Schein, daß es Illusion sei. Aber im Augenblick, wo man den Gedanken des Scheins in die Ästhetik einführt, zergliedert man nicht einfach die ästhetischen Phänomene, sondern trägt Realitätsgesichtspunkte hinein. Nach der phänomenalen Seite hin ist der ästhetische Gegenstand nicht Schein. Beim Schein – etwa, wenn man den Mond für tellergroß hält – schreibt man dem Phänomen eine Realität zu, die es nicht besitzt. Beim Ästhetischen hingegen wird die Landschaft auf einem Gemälde nicht als Realität aufgefaßt, nicht als ein Wirkliches, das sich nachher als unwirklich herausstellt, sondern als eine dargestellte Landschaft, als eine Landschaft, die als dargestellt gegeben ist. Sowie man den Illusionsgedanken, den Gedanken des Gegensatzes von gegebener Wirklichkeit und tatsächlicher Unwirklichkeit in die Ästhetik einführt, verläßt man das Gebiet des Phänomenalen.

Oder ein anderes Beispiel: Ein großer Teil der psychologischen Ästhetik faßt das Kunstwerk als einen Komplex von Vorstellungen, das Gemälde etwa als eine Zusammenfügung von Farbenempfindungen, Formein-

drücken, Assoziationen und Verschmelzungen von Eindrücken. Mit solcher Auffassung hat man die Einstellung auf die Phänomene aufgegeben. Gegeben sind keine Empfindungen, keine Assoziationen und keine Verschmelzungen – gegeben sind vielmehr *Objekte*: Dargestellte Landschaften, Melodien, Menschen usw. Und wenn man etwa nach der Begründung des Wertes der Darstellung einer Landschaft fragt, so kann man sie in der Stimmung der Landschaft finden, in der Farbengebung, der Massenverteilung – in lauter Momenten also, die in den Phänomenen unmittelbar aufweisbar sind. Rein durch Rückgang auf die das Kunstwerk *als Phänomen* aufbauenden Momente sind also die Fragen der Ästhetik als Einzelwissenschaft lösbar.

Damit ist aber auch – und das sei das dritte Beispiel einer antiphänomenologischen Einstellung – für die Ästhetik als Einzelwissenschaft jene Methode abgewiesen, die alle ästhetischen Fragen vom *Erleben* her, durch Analyse des Erlebens zu entscheiden sucht: Man wolle etwa wissen, worin das Wesen des *Tragischen* bestehe. Ist es wirklich auf diese Frage eine Antwort, wenn man mit Aristoteles (indem man aus Aristoteles nur das Psychologische herausnimmt und seine gegenständlichen Bestimmungen des Tragischen übersieht) angibt, das Tragische bewirke Furcht und Mitleid und durch sie eine Reinigung der Leidenschaften? Ist nicht eine solche Antwort derjenigen verwandt, die auf die Frage: Was ist das Wesen des Blitzes? antworten wollte: das Wesen des Blitzes bestehe darin, daß er Schrecken und Angst erzeuge, wenn er direkt neben jemandem in den Boden fährt! In beiden Fällen wird statt der Angabe,

was eine Sache sei, zur Antwort gegeben, wie sie psychologisch wirkt. Was das Tragische, etwa bei Shakespeare, konstituiert, sind bestimmte Aufbaumomente des dramatischen Geschehens, also etwas im Objekt, nicht die psychische Wirkung. Diese Wirkung liegt außerhalb des Problembereichs der Ästhetik als Einzelwissenschaft. Es wäre natürlich töricht, die Augen gegenüber diesen Problemen der psychischen Wirkung ästhetischer Gegenstände, gegenüber den Problemen des Erlebens zu verschließen, all jene Verfeinerungen der Analyse des ästhetischen Erlebens, wie sie die letzten Jahrzehnte seit und durch Nietzsche gebracht haben, beiseite schieben zu wollen. Hier liegen wesentliche ästhetische Probleme – nur in die Ästhetik als Einzelwissenschaft gehören sie nicht. Sie und viele andere Probleme, wie die der Entstehung des Kunstwerks im Bewußtsein des Künstlers und des Aufnehmenden, der individuelle Unterschied in der Aufnahme des Kunstwerks, gehören vielmehr in die Ästhetik als Anwendungsgebiet der Psychologie. Und hier treten in der Tat neben der phänomenologischen Methode all jene empirischen und experimentellen Methoden in ihr Recht, wie sie die psychologische Forschung der letzten Generation ausgebildet hat.

Innerhalb der Ästhetik als Einzelwissenschaft hingegen, wo es sich um die Struktur der ästhetischen und künstlerischen Gegenstände und ihre Wertbestimmtheit handelt, kann nur die Analyse der Objekte selbst zum Ziele führen. Die phänomenologische Ästhetik steht hier ganz auf dem Boden jenes Objektivismus, den Dessoir vor einem Jahrzehnt programmatisch für

die Ästhetik hervorgehoben, und dem Utitz eine eingehende Untersuchung gewidmet hat.

In diesem Ausgehen vom Objekt begegnet sich die Ästhetik mit den Kunstwissenschaften. Ihnen hat es stets ferngelegen, das Erleben in den Vordergrund zu stellen oder das Objekt in Vorstellungen aufzulösen. Sie haben von jeher in der Zergliederung des phänomenalen Objekts ihre wesentlichste Aufgabe gesehen. Der Kunsthistoriker analysiert den Faltenwurf des Gewandes, den Ausdruck, das Antlitz einer Madonna, der Musikhistoriker den Aufbau eines symphonischen Werks usf.

Allein nur der Ausgangspunkt vom Phänomen ist dem Historiker der Kunst und dem Ästhetiker gemeinsam. Nicht das einzelne Kunstwerk, nicht das Boticellische Gemälde, die Bürgersche Ballade, die Brucknersche Symphonie ist für den Ästhetiker von Interesse, sondern das Wesen der Ballade überhaupt, der Symphonie überhaupt, das Wesen der verschiedenen Arten der Zeichnung, das Wesen des Tanzes usw. Für allgemeine Strukturen interessiert er sich, nicht für einzelne Gegenstände. Und daneben für die allgemeinen Gesetzmäßigkeiten der ästhetischen Werte, für die prinzipielle Art, wie sie in ästhetischen Gegenständen ihr Fundament finden.

Wie aber kann die Ästhetik aus der Zergliederung der Gegenstände heraus zu solchen allgemeinen Strukturen und Gesetzmäßigkeiten vordringen? Jene Methode, die von oben her, aus einem einzigen obersten Prinzip, zu Ergebnissen zu gelangen suchte, etwa aus dem Prinzip: Kunst ist Nachahmung, oder: ästhetisch wertvoll ist

Einheit in der Mannigfaltigkeit – diese Methode ist heute längst aufgegeben und braucht nicht mehr diskutiert zu werden. So liegt es nahe, den umgekehrten Weg zu versuchen, statt von oben, von unten her an das Problem heranzukommen, induktiv vorzugehen. Man sucht etwa, um das allgemeine Wesen des Tragischen festzustellen; das Tragische bei Sophokles, bei Racine, bei Shakespeare, bei Schiller usw. auf, und dasjenige, was sich überall und bei allen findet, das eben ist das Wesen des Tragischen.

Allein dieser induktive Weg – so oft man ihn auch propagiert hat – ist ein Fehlschlag: Denn um das Tragische auch nur bei einem einzigen Dichter aufzeigen zu können, muß man schon implizite mit dem Wesen des Tragischen vertraut sein. Weshalb suchte man es sonst im Hamlet und Macbeth und nicht im Sommernachtstraum? Daß im einen Drama die Menschen am Leben bleiben und im anderen sterben, kann doch nicht hinlänglicher Grund dafür sein; man wird doch nicht etwa wegen ihres gewaltsamen Todes Polonius oder gar Rosenkranz und Güldenstern neben Hamlet als tragische Figuren gelten lassen. Also muß es möglich sein, schon im einzelnen Kunstwerk, nicht erst in der Abfolge der Dramen das Wesen des Tragischen zu finden. Es muß neben der Einzelanalyse des tragischen Kunstwerks, wie sie der Literarhistoriker vornimmt, auch noch die Möglichkeit bestehen, am Einzelkunstwerk das Allgemeine, das allgemeine Wesen des Tragischen zu entdecken. Das ist in der Tat der Fall. Es werde eine andere Wissenschaft zum Vergleich herangezogen: Der Mathematiker zeichnet zwei sich schneidende

gerade Linien; dann mag er sich für diesen einzelnen Fall von Geradenpaaren interessieren, er mag etwa feststellen, in welchem Winkel sich diese beiden geraden Linien schneiden – gerade so wie der Literarhistoriker das einzelne Kunstwerk in seiner individuellen Beschaffenheit analysiert. Er kann aber auch an diesem einzelnen Beispiel sich den allgemeinen Satz klar machen, daß zwei gerade Linien sich stets nur in einem Punkte schneiden können, er kann an diesem einzelnen Beispiel das Wesen der Beziehung von Punkt und Gerade im euklidischen Raum erschauen. In ähnlicher Weise läßt sich auch an jedem einzelnen tragischen Kunstwerk das allgemeine Wesen des Tragischen erschauen: Das einzelne Kunstwerk wird gleichsam transparent. Man sieht durch es hindurch – es wird zum bloßen Symbol des Wesens des Tragischen, das man darin erfaßt.

Das ist eine weitere Eigenart der phänomenologischen Methode: Daß sie weder aus einem obersten Prinzip heraus ihre Gesetzmäßigkeiten gewinnt, noch auch durch die induktive Häufung einzelner Beispiele, sondern dadurch, daß sie am einzelnen Beispiel das allgemeine Wesen, die allgemeine Gesetzmäßigkeit erschaut.

Ein erstes Merkmal phänomenologischer Methode war, daß sie bei den Phänomenen stehen bleibt, daß es ihr um die Untersuchung der Phänomene zu tun ist. Ein zweites Merkmal bestand darin, daß sie diese Phänomene nicht in ihrer zufälligen und individuellen Bedingtheit, sondern in ihren Wesensmomenten zu erfassen strebt. Das dritte: daß dieses Wesen weder durch

Deduktion noch durch Induktion, sondern durch Intuition erfaßt werden soll.

Allein – so hat man oft eingewendet – macht man es sich denn nicht gar zu leicht, wenn man die Forderung der intuitiven Wesenserfassung aufstellt? Solche Intuition scheint die bequemste Sache von der Welt zu sein. Kein langes Studium, keine großen Kenntnisse scheinen dazu erforderlich. Man sieht sich ein Kunstwerk an und erschaut darin das Wesen des Tragischen – man nimmt sich eine Zeichnung vor und erschaut daran das Wesen der Zeichnung. An Stelle der Forschung Intuition, an Stelle der Kenntnisse Intuition, an Stelle der Beweise Intuition.

Solche Vorwürfe gehen nach zwei Richtungen an den Schwierigkeiten der Intuition vorbei: Man muß das Objekt in die richtige Verfassung gebracht haben, damit man an ihm ein allgemeines Wesen intuieren kann, und muß zuvor noch das untersuchende Subjekt in die richtige Verfassung gebracht haben, damit es überhaupt die richtige Intuition ausüben kann.

Wenn man das Objekt – ein Kunstwerk – als Ganzes anschaut, so wird man nie imstande sein, darin irgendein Wesen zu erfassen. Man muß es analysieren, damit solche Wesenserfassung gelingt. Das ist ein weiteres Moment der phänomenologischen Methode, daß sie nicht schlechthin Erschauung komplexer Gegenstände, sondern daß sie zugleich Analyse bedeutet. So einfach, wie in jenem primitiven mathematischen Beispiel, bei dem man nur die Figur anzuschauen brauchte, damit der allgemeine Satz, daß zwei gerade Linien sich

nur in einem Punkt schneiden, heraussprang, so einfach ist die Erfassung des Wesens ästhetischer Phänomene nicht. Man wird zum Beispiel nur in langsamer, mühseliger Arbeit herausanalysieren können, welches denn nun im Kunstwerk die Momente sind, die das Tragische aufbauen. Man wird das dramatische Geschehen gedanklich variieren müssen, um die Wesensmomente des Tragischen aufzufinden. Und man wird das Tragische in anderen Zeiten und bei anderen Völkern und in anderen Künsten, im historischen Geschehen und vielleicht auch in der Natur heranziehen müssen, um die Wesensmomente des Tragischen rein erfassen zu können. Sonst mag es geschehen, daß man etwa die besondere Ausprägung der Schillerschen Tragik für das Wesen des Tragischen überhaupt ansieht. Wer wirklich nur das einzelne Kunstwerk oder die Werke des einzelnen Künstlers analysiert und andere Künstler und andere Zeiten vernachlässigt, gerät in die Gefahr, Zufälliges und Zeitbedingtes für ein Wesenhaftes und Allgemeingültiges zu halten.

Und noch einer weiteren Gefahr droht man durch die Nichtbeachtung der Entwicklung zu erliegen: Der Gefahr, die aus der Vieldeutigkeit und dem Wandel des sprachlichen Ausdrucks kommt. Vielleicht haben andere Zeiten Anderes als tragisch bezeichnet, als wir heute tun. Hier muß festgestellt werden, ob sich hinter dem einheitlichen Namen des Tragischen nicht ganz Verschiedenartiges verbirgt, ob in der Antike und heute das Tragische wirklich dasselbe bedeutet, oder ob es sich um verschiedene Phänomene handelt, für die natürlich dann auch die Wesensanalyse verschieden

ausfallen müßte. Das alles erfordert mehr als ein bloßes den Kopf-in-die-Hand-stützen und Anschauen – es erfordert umfassende Kenntnisse und umfangreiche Vorarbeiten.

Allein diese Bedeutung der Hereinnahme historischer Fakten in die phänomenologische Methode ist rein negativer Natur: es sollen durch die Breite der historischen Basis Fehler im Erfassen des Wesens des Tragischen vermieden werden. Prinzipiell jedoch ist die Erschauung des Wesens des Tragischen am einzelnen Kunstwerk vollkommen sicher und eindeutig zu vollziehen, ohne Rücksichtnahme auf die historische Entwicklung.

Hat jedoch das Historische wirklich einzig diese methodisch-negative Bedeutung innerhalb der phänomenologischen Methode? Richtet sich die phänomenologische Methode wirklich nur auf das immer gleichbleibende außerzeitliche Wesen?

Mit dieser Frage sind wir auf ein vielumstrittenes Problem gestoßen; auf die Frage nach dem Verhältnis von phänomenologischer Methode und Geschichte. Von den bisher gewonnenen Gesichtspunkten aus kann das Verhältnis von Geschichte des Tragischen und dem Wesen des Tragischen nur im folgenden bestehen: Wie sich das immer gleiche Wesen des Dreiecks in einzelnen Dreiecken von ganz verschiedenen Seitenlängen konkretisiert, so konkretisiert sich das immer gleiche Wesen des Tragischen (oder die immer gleichen Wesen der verschiedenen Modifikationen des Tragischen) in den verschiedensten Formen bei Sophokles, bei Shakespeare, bei Racine, bei Schiller usw. Es ist die platonische Idee, die dieser Konzeption

des Wesens Pate gestanden hat, und bei Plato wie bei der Phänomenologie war das Vorbild der Mathematik mit ihren ahistorischen Begriffen ausschlaggebend für die Formung des Wesensbegriffs.

Aber von dieser Auffassung des Wesens her gelangt man nicht zu einem Verständnis einer wirklichen historischen Entwicklung. Die Entwicklung des Tragischen bei Shakespeare, etwa von den Äußerlichkeiten der frühen Tragödien über Romeo und Julia zu König Lear, ist mehr als ein bloßer Sprung von einer Auffassung des Tragischen zu einer anderen, und mehr als bloße wechselnde Konkretisierung des immer gleichen Wesens des Tragischen, obwohl beides gewiß eine Rolle spielt. Allein wirkliche Entwicklung ist etwas anderes – etwas, dem man nicht mit einem *statischen* Wesensbegriff nahe kommen kann, der in der Mathematik seinen Ursprung hat, sondern nur mit einem *dynamischen*. Ein biologisches Beispiel möge das verdeutlichen: Das Wickelkind, der Jüngling, der reife Mann, der Greis lassen sich alle gewiß als Ausgestaltungen des stets gleichen Wesens des Menschen auffassen, da sie ja alle Menschen sind; aber ist damit wirklich das Entscheidende gesagt? Muß hier nicht ein Wesensbegriff verwandt werden, der das Wesen des Menschen selbst als ein sich Entfaltendes, als ein sich Entwickelndes faßt? Entsprechend kann man der Entwicklung des Tragischen nicht gerecht werden, wenn man nur das immergleiche Wesen des Tragischen herausschält – das Tragische selbst muß als der Veränderung, der inneren Umgestaltung, der Entwicklung fähig angesehen werden. Erst wenn man das Wesen des Tragischen in dieser Weise flüssig

gemacht hat, kann man die Entwicklung des Tragischen verstehen – erst dann wird der Wesensbegriff zum Hilfsmittel der historischen Betrachtung. Die platonische Idee, die starr platonische Auffassung des Wesens ist grundlegend für die ästhetische Prinzipienwissenschaft. Sollen jedoch die Ergebnisse der Ästhetik fruchtbar gemacht werden für die Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung, so bedarf es einer Erweichung der platonischen Idee durch einen Zusatz Hegelschen Geistes.

Aber all diese Scheidungen, Analysen und Erschauungen wird nur ein Subjekt vornehmen können, das genügend geschult ist. Es mag sein, daß diese Intuitionen, die nötig sind, um das Wesen zu erforschen, gar nicht mehr allzuschwer sind, wenn das Subjekt überhaupt erst einmal imstande ist, sie vorzunehmen. Aber hierzu ist ein langer Weg der Schulung in Wesensanalysen nötig – eine Erziehung, die anders ist als bei anderen Methoden, aber nicht weniger schwierig. Es gilt, wirklich die Momente, auf die es ankommt, heraussehen zu lernen, sich nicht durch Nebengesichtspunkte und durch Vorurteile ableiten zu lassen, sich wirklich an die Phänomene und nur an die Phänomene zu halten. Solche Schulung jedoch ist nicht zu gewinnen durch das Anhören ästhetischer oder psychologischer Vorlesungen, nicht durch Aneignung fremder Meinungen oder historischer Kenntnisse, sondern einzig durch Selbsttätigkeit, durch selbsttätige Analysen. Und insofern ist der Vorwurf, daß die phänomenologische Methode es sich allzuleicht mache, sicherlich nicht berechtigt.

Freilich hängt mit dieser Notwendigkeit von Schulung und Begabung, um die Ergebnisse der phänomenologischen Methode einsehen zu können, ein Übelstand der Methode zusammen, der sich nicht beseitigen läßt: Es gibt keine objektiven Kriterien für die Richtigkeit der gefundenen Ergebnisse. Das besagt nicht, daß die Ergebnisse der Methode bloß subjektiver Natur seien – nur soviel, daß man keine objektiven Mittel hat, um sie dem Widerstrebenden aufzuzwingen. Wem der Blick verschleiert ist, wer nicht die nötige Schulung und Begabung besitzt, der wird nicht imstande sein, die Richtigkeit der gewonnenen Ergebnisse einzusehen. Man wird ihm nicht beweisen können, daß die Analysen richtig sind. Man wird einzig versuchen können, ihm die Augen zu öffnen; man wird ihn allmählich zu den Ergebnissen hinführen, ihn die richtige subjektive Einstellung gewinnen lassen; aber man kann die Ergebnisse nicht wie Pflanzen oder Steine oder wie physikalische Experimente jedermann vordemonstrieren.

Wir sind durch den sozusagen demokratischen Charakter der Naturwissenschaft verwöhnt – wir glauben, sie müsse jedem zugänglich sein, der nur das nötige Sitzfleisch aufbringt und jene logische Begabung besitzt, die wir wenigstens prinzipiell als allgemeingültig voraussetzen. Solche Zugänglichkeit trifft schon für die Historie im echten Sinn nicht zu: Die geistige Aufnahme des Materials ist jedem erreichbar, aber einen komplizierteren menschlichen Typus wie den eines Wallenstein, eines Richelieu, eines Friedrich des Großen zu verstehen, ist den wenigsten gegeben. Wer nur in den gewöhnlichen oberflächlichen psychologischen Kategorien zu denken

gewohnt ist, wird ihnen nicht nahe kommen – selbst dort, wo ein großer Historiker vorgedacht hat. In noch höherem Maße fast als die verstehenden Geisteswissenschaften sind die Wissenschaften, die sich auf die phänomenologische Methode stützen, aristokratischer Natur. Selbst die Wesensmomente, die andere bereits erschaut haben, wird derjenige nicht erschauen können, dem die Begabung hierzu fehlt.

Dieser aristokratische Charakter der phänomenologischen Methode bedeutet eine Schwierigkeit für ihre Benutzung, aber keinen Einwand gegen ihre Richtigkeit. Ist sie die richtige, die dem Tatbestand angemessene Methode, so muß man alle Übelstände, die sich aus ihr ergeben, mit in den Kauf nehmen – man kann jedoch keinesfalls eine unangemessene Methode befolgen, nur weil ihre Ergebnisse, wenn sie richtig wären, leichter demjenigen beweisbar wären, der sie nicht zugeben will.

Daß in der Tat die phänomenologische Methode zum Ziele führt, das geht daraus hervor, daß letztlich alle Ergebnisse, die im Laufe der Geschichte an bleibenden kunstwissenschaftlichen und ästhetischen Einsichten gewonnen wurden, auf dem Wege phänomenologischer Versenkung in das Wesen der Tatsachen gefunden wurden, mögen auch die Entdecker dieser Einsichten sich dessen nicht bewußt gewesen sein und ganz andere, meist zeitbedingte Begründungen für ihre Ergebnisse herangeholt haben. Was an Lessings Trennung von Dichtkunst und bildender Kunst haltbar ist, das hat er durch die unbewußte Anwendung der phänomenologischen Methode gefunden. Dort, wo er sie, Ana-



logien zwischen den beiden Kunstarten zuliebe, verläßt, dort beginnen seine Irrtümer, so wenn er etwa die Farben als Zeichen für die Gegenstände ansieht. So sind Schillers Untersuchungen über Anmut und Würde, über das Erhabene, über das Naive und Sentimentalische glänzende Beispiele phänomenologischer Analysen, soweit nicht Kantische Konstruktionen ihm das Konzept verderben. So sind, um nur noch ein Beispiel anzuführen, die besten Ergebnisse von Fiedlers und Hildebrands Kunsttheorien trotz ihrer scheinbar ganz andersartigen Begründungen phänomenologische Einsichten. All solche Erkenntnisse sind weder durch Methode von oben gewonnen noch durch Methode von unten, sondern durch Wesensintuition.

Gerade jedoch, daß solche Einsichten phänomenologisch gewonnen werden konnten, mitten in Zeiten, die prinzipiell anderen Methoden zugetan waren, zeigt, daß die phänomenologische Methode doch nicht so völlig abseits von den anderen Methoden ihren Weg sucht. Sie steht vielmehr in Wahrheit mitten inne zwischen der Ästhetik von unten und der Ästhetik von oben. Mit der Ästhetik von unten verbindet sie das Wertlegen auf die eingehendste Beobachtung, der Wille zur unkonstruktiven Beschreibung des Tatsächlichen. Aber dies Tatsächliche ist ihr nicht der Inhalt der zufälligen Einzelbeobachtung, sondern das Wesen, das im Einzelnen sich findet und realisiert. Und damit nähert sich die phänomenologische Ästhetik auch wiederum der Ästhetik von oben. Denn, wie hat die Ästhetik von oben ihre obersten Prinzipien gewonnen – etwa das Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit? Nur schein-

bar aus metaphysischen Überlegungen. In Wahrheit, indem sie an einer Reihe von Beispielen einsah, daß ästhetische Geltung auf einem solchen Prinzip beruhe. Ihr Fehler lag nur darin, daß sie das am einzelnen Beispiel Erschaute sofort verallgemeinerte, die Orientierung an der Einsicht in das Wesen der Tatsachen wieder aufgab und das einmal gewonnene Prinzip an den Anfang der Ästhetik stellte. So machte die Methode von oben, wenn sie das Prinzip „Kunst ist Abbildung" zum Grundprinzip wählte, eine Einsicht, die wenigstens eine Seite von Malerei und Plastik erfaßte, nicht nur zum alleinigen Prinzip von Malerei und Plastik, sondern übertrug es unbesehen auf alle Künste, auf Dichtkunst so gut wie auf Architektur und Ornamentik und Musik und führte es damit ad absurdum. Der Systemtrieb, der Wunsch, möglichst rasch zu einem geschlossenen System der Ästhetik zu kommen, hat ihr die Augen verschlossen gegenüber der Mannigfaltigkeit der Wertmomente und ästhetischen Gestaltungen.

Auch die phänomenologische Ästhetik möchte keineswegs auf das System verzichten, aber es kann bei ihr nicht am Anfang stehen. Zuerst muß sie das Einzelne untersuchen. In jeder Kunst und in jedem Naturgebiet müssen die Wertmomente und ihre wesentlichen Gestaltungen gesondert aufgesucht werden — dann wird sich sicherlich zeigen, daß sie nicht ein regelloses Durcheinander bilden, sondern daß eine kleine Zahl von ästhetischen Prinzipien sich immer wiederholt, die je nach Art und Struktur des Kunst- oder Naturgebildes in völlig verschiedener Weise Gestalt gewinnen.

Das ist das Letzte, was die Ästhetik, als autonome

Einzelwissenschaft, erreichen kann: Daß sie das ganze ästhetische Gebiet mit Hilfe einer kleinen Zahl von Wertprinzipien überspannt. Weiter kann die Ästhetik als Einzelwissenschaft nicht gehen – die Frage nach Bedeutung und Herkunft dieser Prinzipien überläßt sie der Ästhetik als philosophischer Disziplin.

Diese Ästhetik als philosophische Disziplin verhält sich zur Ästhetik als Einzelwissenschaft etwa wie die Naturphilosophie zur Naturwissenschaft. Die Naturwissenschaft setzt die Existenz der äußeren Natur voraus und erforscht deren Gesetze. So setzt die Ästhetik als Einzelwissenschaft die Tatsache des ästhetischen Wertes voraus und sucht deren Prinzipien zu erforschen. Die Naturphilosophie ihrerseits untersucht die Existenz dieser äußeren Natur, sie faßt sie realistisch oder idealistisch auf, als Erscheinung eines Dings an sich oder als Konstruktion aus den Wahrnehmungen, und die Gesetze dieser Natur sieht sie als Zusammenfassungen von Tatsachen an oder als Ausgestaltungen äußerer Gesetzmäßigkeiten – lauter Auffassungen, die für die Naturwissenschaft gänzlich irrelevant sind. Ähnlich stellt sich die philosophische Ästhetik zu den Grundlagen der einzelwissenschaftlichen Ästhetik, zum ästhetischen Wert und den ästhetischen Wertprinzipien. Sie macht sich Gedanken über den ästhetischen Wert – sie setzt ihn nicht voraus. Sie sieht ihn mit Platon an als eine Abspiegelung eines Überirdischen im Irdischen, mit Schelling als eine Darstellung des Unendlichen im Endlichen, oder sie vergleicht mit Kant den ästhetischen Wert mit anderen Wertkategorien, dem Guten und Angenehmen, und stellt seinen philosophischen Ort fest.

Ich glaube nicht, daß bei der Beantwortung dieser philosophisch-ästhetischen Aufgaben die phänomenologische Methode das letzte Wort zu sprechen hat, aber für bestimmte unumgängliche Vorfragen ist sie die notwendige Hilfe. Es sind ganz bestimmte philosophisch-ästhetische Problemgruppen, für die die phänomenologische Methode von Bedeutung ist: Die ästhetische Welt – ästhetische Gegenstände und ästhetische Werte – sind als Phänomene gegeben und werden in der einzelwissenschaftlichen Ästhetik nur als solche betrachtet. Aber man kann darauf reflektieren, daß sie als Phänomene eben Phänomene für ein Ich sind; daß es ein Ich ist, das auf der Leinwand die Landschaft sich gegenüberstellt, daß es ein Ich ist, das das Tragische aus sich heraussetzt, dem dramatischen Geschehen einlegt. Und da nun kann man auf die Akte reflektieren, in denen solcher Aufbau der Phänomenwelt durch das Ich geschieht. Ziehen wir etwa das Verhältnis von Wort und Bedeutung als Beispiel heran. Blicken wir auf das Phänomen hin, so müssen wir sagen: Das Wort hat seine Bedeutung. Aber es läßt sich auch auf das Phänomen in seiner Abhängigkeit vom Ich reflektieren, darauf, daß ein Ich es ist, das dem Wort seine Bedeutung verleiht und erst dies Ineinander schafft, das man das Verhältnis von Wort und Bedeutung nennt. Man kann sich nun auch für die Akte interessieren, in denen durch das Ich dies Verhältnis geschaffen wird – im angeführten Beispiel also für die bedeutungverleihenden Akte – und sie nun weiter analysieren. Und auch bei solcher Untersuchung derjenigen Akte und Funktionen, in denen das Ich die ästhetische Welt aufbaut, handelt es sich nicht

um zufällige individuelle Tatsachen, in unserem Beispiel nicht darum, daß zufällig der Mensch dieses Wort mit dieser Bedeutung verbindet. Sondern die wesensmäßig notwendigen Akte stehen in Frage, durch die das Wort überhaupt zu Bedeutungen gelangt. Derartige Konstitutionsprobleme sind es, die nicht durch phänomenologische Wesensuntersuchungen entschieden werden können, und die in das Gebiet der Ästhetik als philosophischer Disziplin gehören.

Allein das erste und wesentliche Problemgebiet der phänomenologischen Methode innerhalb der Ästhetik liegt in der Behandlung der Ästhetik als Einzelwissenschaft. Ja, in dieser einzelwissenschaftlichen Ästhetik liegt vielleicht das vornehmste Anwendungsgebiet der phänomenologischen Methode überhaupt. Sowie Realitätsfragen ins Spiel kommen, wie etwa in den Naturwissenschaften, oder Fragen schlußmäßig beweisbarer Abhängigkeiten, wie in der Mathematik, treten andere Methoden in den Vordergrund. Die ästhetische Wissenschaft ist eine von den wenigen Disziplinen, die nicht die reale Wirklichkeit ihrer Gegenstände erforschen will, sondern für die die phänomenale Beschaffenheit entscheidend ist. Wenn irgendwo, so wird gerade hier die phänomenologische Methode zu zeigen haben, was sie zu leisten vermag.

Nicht, was diese Methode in der Ästhetik geleistet hat, sondern wie ihre Intentionen sind, und was sie glaubt leisten zu können — das in Kürze zur Diskussion zu stellen, war die Absicht dieses Vortrags. Ich bin mir, indem ich immer nur von Methode und niemals von Ergebnissen sprach, vorgekommen wie der Ausrufer



vor den Jahrmarktbuden, der den Vorübergehenden anpreist, was sie alles in seiner Bude zu sehen bekommen würden, wenn sie sich nur entschließen könnten einzutreten. Man kann glauben, daß man das wirklich alles zu sehen bekommt, wenn man eintritt, man kann achselzuckend vorbeigehen – nur dem, der eintritt, kann sich zeigen, ob der Ausrufer zu viel des Merkwürdigen versprochen hat. So auch liegt die letzte Bewährung all dessen, was ich als wesentlich für die phänomenologische Methode aufgewiesen habe, nicht in methodischen Versprechungen, sondern in ihrer Durchführung an den einzelnen Problemen, die hier vorzunehmen nicht meine Aufgabe sein kann.